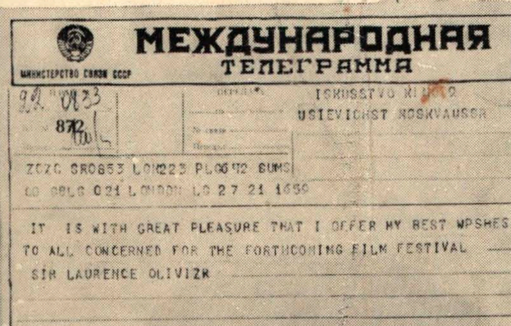
ИСКУССТВО КИНО

6
1967

МЕЖДУНАРОДНАЯ ТЕЛЕГРАММА
МИНИСТЕРСТВО СВЯЗИ СССР
REDAKCJA ISKUSSTVO KINO
USIEVICHA 9 MOSKVA-A-319
871
80 WARSZAWA/1 3220 21 21 1716
PRZESYLAM WAM I WASZYM CZYTELNIKOM SERDECZNE POZDROWIENIA Z OKAZJI UROCZYSTEGO TEGOROCZNEGO FESTIWALU MOSKIEWSKIEGO = BARBARA KRAFFTOWNA


МЕЖДУНАРОДНАЯ ТЕЛЕГРАММА
МИНИСТЕРСТВО СВЯЗИ СССР
ISKUSSTVO KINO 9
USIEVICHST MOSKVAUSSR
872
ZCZC SR0853 LON223 PL0642 SUMC
GB OBLG 021 LONDON LG 27 21 1659
IT IS WITH GREAT PLEASURE THAT I OFFER MY BEST WPSHES TO ALL CONCERNED FOR THE FORTHCOMING FILM FESTIVAL
SIR LAURENCE OLIVIZR

КРУПНЕЙШИЕ МАСТЕРА МИРОВОГО КИНОИСКУССТВА ШЛЮТ СВОИ ПРИВЕТСТВИЯ И НАИЛУЧШИЕ ПОЖЕЛАНИЯ ЧИТАТЕЛЯМ НАШЕГО ЖУРНАЛА, А ТАКЖЕ ВСЕМ УЧАСТНИКАМ И ГОСТЯМ ПЯТОГО МОСКОВСКОГО МЕЖДУНАРОДНОГО КИНОФЕСТИВАЛЯ, ПРОИСХОДЯЩЕГО В ГОД 50-ЛЕТИЯ СОВЕТСКОГО ГОСУДАРСТВА.

МЕЖДУНАРОДНАЯ ТЕЛЕГРАММА
МИНИСТЕРСТВО СВЯЗИ СССР
ISKUSSTVO KINO . 9 USIEVICH
MOSCOU
870
LCW1506 TOKYO 26 21 1657
HEARTLY CONGRATULATE THE FIFTH INTERNATIONAL CINEMA FESTIVAL AND THE FIFTIETH ANNIVERSARY OF SOVIET CINEMA
TOSHIRO MIFUNE TOKYO

СРЕДИ ТЕХ, КТО ПРИСЛАЛ В РЕДАКЦИЮ СВОИ ПРИВЕТСТВИЯ И ПОЗДРАВЛЕНИЯ В СВЯЗИ С ПРИБЛИЖАЮЩИМСЯ ФЕСТИВАЛЕМ:

АКТРИСА БАРБАРА КРАФФТУВНА (Польша)
АКТЕР И РЕЖИССЕР СЭР ЛОРЕНС ОЛИВЬЕ (Англия)
АКТЕР ТОСИРО МИФУНЕ (Япония)

УЧАСТНИКАМ И ГОСТЯМ V МЕЖДУНАРОДНОГО КИНОФЕСТИВАЛЯ В МОСКВЕ

От имени Исполнительного комитета Московского городского Совета депутатов трудящихся и всех москвичей горячо приветствую участников и гостей V Международного кинофестиваля.

В пятый раз в столице Советского государства встретятся кинематографисты разных стран и континентов, чтобы продемонстрировать свои успехи в развитии киноискусства - самого массового и доступного из всех видов искусств, возрастание роли кино в борьбе за социальный прогресс, демократию и мир на земле.

Эта встреча, благородным девизом которой является "За гуманизм киноискусства, за мир и дружбу между народами", тем более знаменательна, что она состоится в год славного юбилея - 50-летия Великой Октябрьской социалистической революции - революции, открывшей новую эру в истории человечества, провозгласившей МИР, ТРУД, СВОБОДУ, РАВЕНСТВО, БРАТСТВО и СЧАСТЬЕ всех народов.

Москвичи от всего сердца приветствуют всех, кто прибыл с благородными целями и идеями на Московский форум мирового киноискусства, и желают его участникам творческих успехов!

В.Промыслов
Председатель Исполкома
Моссовета

ТЕЛЕГРАММА

МОСКВА ВОРОВСКОГО РЕДАКЦИЯ ЖУРНАЛА ИСКУССТВО КИНО

КИЕВА 748/5 42 26 1406

ПРИВЕТСТВУЮ ПЯТЫЙ МОСКОВСКИЙ МЕЖДУНАРОДНЫЙ КИНОФЕСТИВАЛЬ ФОРУМ ДЕЯТЕЛЕЙ КИНОИСКУССТВА КОТОРОЕ МОЖЕТ И ДОЛЖНО СЫГРАТЬ БОЛЬШУЮ И БЛАГОРОДНУЮ РОЛЬ В ДЕЛЕ ДРУЖБЫ НАРОДОВ В БОРЬБЕ ЗА МИР И ПРОГРЕСС ЗА ВЫСОКОЕ ГУМАНИСТИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО= ГЕНЕРАЛЬНЫЙ АВИАКОНСТРУКТОР АНТОНОВ-

ТЕЛЕГРАММА

МОСКВА А-319 УЛИЦА УСИЕВИЧА 9 ГЛАВНОМУ РЕДАКТОРУ ЖУРНАЛА ИСКУССТВО КИНО

МОСКОВ 33/21 40 6 1121=

ПОЗДРАВЛЯЮ УЧАСТНИКОВ МЕЖДУНАРОДНОГО СМОТРА КИНОИСКУССТВА ЗПТ ОТКРЫВАЮЩЕГОСЯ В МОСКВЕ В ЮБИЛЕЙНЫЙ ГОД НАШЕЙ СТРАНЫ ТЧК УБЕЖДЕН ЧТО ЖИВОЕ ПРОГРЕССИВНОЕ ИСКУССТВО МИРА ВЫРАЗИТ ДУШУ НАШЕГО ВРЕМЕНИ ЗПТ ОБРАЗ НАШИХ СОВРЕМЕННИКОВ ТЧК=ЮРИЙ ПИМЕНОВ ТЧК=

МЕЖДУНАРОДНАЯ ТЕЛЕГРАММА

LT MR. BEREZNICKI ISKUSSTVO KINO 9 USIEVICH MOSCOU

LCV1276 TOKYO 29 20 1950

PLEASE ACCEPT MY SINCERE CONGRATULATIONS ON THE FIFTH INTERNATIONAL FILM FESTIVAL AND THE FIFTIETH ANNIVERSARY OF SOVIET CINEMA AKIRA KUROSAWA TOKYO

V Московский международный кинофестиваль — большое событие в культурной жизни нашей страны. Мы публикуем приветствия участникам фестиваля, полученные в адрес нашего журнала, от председателя Исполкома Моссовета В. Промыслова, генерального авиаконструктора О. Антонова, лауреата Ленинской премии художника Ю. Пименова и японского режиссера Акиры Куросавы.

СОДЕРЖАНИЕ

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ
ЖУРНАЛ

ОРГАН КОМИТЕТА
ПО КИНЕМАТОГРАФИИ
ПРИ СОВЕТЕ МИНИСТРОВ СССР
И
СОЮЗА
КИНЕМАТОГРАФИСТОВ СССР

Журнал основан в 1931 году

1967

Фестиваль юбилейного года

Фестиваль! В пятый раз московское лето станет праздником отечественного и мирового киноискусства. Вновь съедутся в столицу Советского Союза талантливые художники всех континентов. Взовьются в небо и заплещутся на ветру многочисленные разноцветные стяги стран — участниц кинофорума. Московский фестиваль... Его благородный девиз «За гуманизм киноискусства, за мир и дружбу между народами!» привлекает симпатии всех, кому дорого искусство, сознательно поставившее себя на службу высоким идеалам человечества.

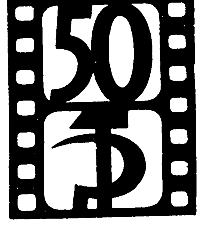
Празднично настроены и зрители, и деятели киноискусства, но ведомо им и волнение. И не предстоящий конкурсный смотр волнует их в первую очередь: волнуют дни, в которые проводится фестиваль. Примечательно в этом смысле письмо кинорежиссера Р. Виньоли Баррето, одного из руководителей киноинститута в Аргентине. Он пишет: «С чувством глубокого волнения я получил извещение о том, что меня приглашают членом жюри V Международного кинофестиваля в Москве. Это двойная честь для меня, так как фестиваль проходит накануне 50-й годовщины Октябрьской революции...»

Знаменательная дата, отметить которую готовится советский народ, придает V Московскому фестивалю особый смысл, особую торжественность: нынешний фестиваль — одно из крупных событий культурной жизни юбилейного года. Советское кино подводит итоги за полвека.

В канун 50-летия Великой Октябрьской социалистической революции мы снова осмысливаем пройденный путь. Многие годы советское киноискусство шагает в первой шеренге борцов за счастье человечества, в рядах строителей нового общества. И далеко не впервые международную кинопанораму украшают значительные явления советского кино.

Еще в ту пору, когда не проводились официальные смотры-фестивали, блистательный мировой успех выпал на долю шедевра молодого советского киноискусства. Это был триумф фильма «Броненосец «Потемкин» Сергея Эйзенштейна — картины, позднее возглавившей список лучших фильмов всех времен и народов.

1932 год. Венеция. I Международный кинофестиваль проводился без официального присуждения наград. Оргкомитет фестиваля организовал референдум среди зрите-



лей. На вопрос: «Какого режиссера вы считаете наиболее талантливым?» был дан ответ: «Николая Экка». Знаменитая «Путевка в жизнь» покорила зрителей правдой, жизнеутверждающим гуманизмом, яркими образами.

Два года спустя, на Втором Венецианском фестивале, жюри присудило Советскому Союзу кубок за лучшую программу, представленную государством. Были в той программе «Веселые ребята» Г. Александрова и «Гроза» В. Петрова, «Петербургская ночь» Г. Рошаля и В. Строевой и «Иван» А. Довженко, «Новый Гулливер» А. Птушко и «Окраина» Б. Барнета, «Пышка» М. Ромма, «Три песни о Ленине» Д. Вертова, «Челюскин» Я. Посельского, короткометражные ленты «Парад физкультурников в Москве» и «Снежный марш». Богатство жанров, высокая идейность, большие художественные достоинства, смелость поисков и оригинальность решений — так заявило о себе советское киноискусство, выйдя на международный конкурсный экран.

А еще через год, как бы закрепляя и продолжая достигнутые успехи, на первом Международном кинофестивале, проведенном в 1935 году в Москве, наше кино порадовало новым созвездием замечательных фильмов, среди которых были «Чапаев» С. и Г. Васильевых, «Юность Максима» Г. Козинцева и Л. Трауберга, «Крестьяне» Ф. Эрмлера, «Летчики» Ю. Райзмана, «Горячие денечки» А. Зархи и И. Хейфица.

Таким было начало. Последующие успехи нашего искусства, победы, одержанные на международных смотрах, трудно перечислить. И на нынешнем фестивале советские кинематографисты покажут гостям и участникам смотра наиболее выдающиеся кинопроизведения, созданные в СССР за минувшие полвека. Обширная ретроспектива дополнит смотр сегодняшних достижений, продемонстрирует тенденции искусства социалистического реализма.

Золотой фонд советского искусства, с которым познакомится зарубежный зритель, — это наша гордость. Но это же — и мера нашей ответственности: мы дорожим шедеврами нашей кинематографии как знаменем революционного, партийного искусства социалистического реализма, искусства, которое активно помогает нравственно воспитывать людей. Сегодня можно подвести итог: проследить, какое влияние оказывают революционные идеи на киноискусство мира, а через него — на умы и сердца человеческие.

С этой целью Союз кинематографистов СССР организует по окончании фестиваля международный симпозиум киноведов на тему «Влияние идей Великой Октябрьской социалистической революции на мировое киноискусство». Есть все основания предполагать, что на симпозиуме состоится серьезный и конкретный разговор. Вот что пишет о своем предстоящем выступлении Серджо Чеккини из Рима: «Я хотел бы ориентироваться на обзор влияния великого советского кино на итальянский неореализм, остановиться на примерах участия советской кинематографии на Венецианских кинофестивалях со времени их основания и до сего дня — с соответствующей иллюстрацией резонанса и отзвуков этого участия...» Да, разговор должен быть конкретным и полезным для последующей работы наших киноведов и критиков.

Влияние киноискусства, его воспитательная роль... Огромна задача, по-разному решается она. Это понятно, если учесть аудиторию зрителей, если, например, обернуться к юным зрителям. Не случайно Оргкомитет фестиваля постановил включить в программу помимо конкурсов полнометражных художественных и короткометражных фильмов международный конкурс фильмов для детей. Эта новость вызвала большой интерес во всем мире. Конкурс детских фильмов организационно самостоятелен. В его жюри входят советские и зарубежные детские писатели, кинодеятели, педагоги. А экран этого конкурса вспыхнет там, где каждодневно собирается неугомонная детвора,— в московском Дворце пионеров. И тем самым еще с большей полнотой прозвучат слова фестивального девиза — не может быть подлинного гуманизма без заботы о подрастающем поколении.

В хлопотах и сутолоке пролетят две недели — короткий срок. Жюри выполнит свою миссию. Разъедутся иностранные участники фестиваля. Разбредутся собиравшиеся у гостиницы «Москва» любители автографов. Но запомнятся фестивальные дни надолго: встречи с большим искусством не забываются. И в этом будет главный, конструктивный итог V Московского международного кинофестиваля.

ГОД ЗА ГОДОМ

«ОДНАЖДЫ, НАХОДЯСЬ С ГРУППОЙ ТОВАРИЩЕЙ В ГЕСТАПОВСКОМ ЗАСТЕНКЕ, ОТКУДА КАЖДУЮ НОЧЬ ВЫВОДИЛИ НА РАССТРЕЛ, МЫ ПОЧУВСТВОВАЛИ, ЧТО НЕКОТОРЫЕ ИЗ ЗАКЛЮЧЕННЫХ СТАЛИ ПАДАТЬ ДУХОМ. ЧТОБЫ СОХРАНИТЬ НАШИ МОРАЛЬНЫЕ СИЛЫ, МЫ УСТРОИЛИ НЕЧТО ВРОДЕ УСТНОГО УНИВЕРСИТЕТА, ГДЕ КАЖДЫЙ ИЗ НАС ПО ОЧЕРЕДИ ОБЯЗАН БЫЛ РАССКАЗАТЬ СОДЕРЖАНИЕ КАКОЙ-ЛИБО КНИГИ, СПЕКТАКЛЯ ИЛИ ФИЛЬМА. И ВОТ МЫ НАЧАЛИ ВСПОМИНАТЬ СОВЕТСКИЕ ФИЛЬМЫ. ПОСМОТРЕЛИ БЫ ВЫ, КАК ЗАГОРАЛИСЬ ГЛАЗА ТОВАРИЩЕЙ, КОГДА КАДР ЗА КАДРОМ ВОССТАНАВЛИВАЛИ ОНИ В СВОЕЙ ПАМЯТИ ВИДЕННЫЕ ИМИ КАРТИНЫ, СЛОВА И МЕЛОДИИ ПЕСЕН ИЗ НИХ, ОТРЫВКИ ДИАЛОГОВ, ИНТОНАЦИИ И ЖЕСТЫ ЛЮБИМЫХ АКТЕРОВ. ВОТ ТУТ Я ПОНЯЛ В ПОЛНОЙ МЕРЕ, КАК СИЛЬНЫ ВАШИ ФИЛЬМЫ, ЕСЛИ В САМЫЕ ТРАГИЧЕСКИЕ, РЕШАЮЩИЕ МИНУТЫ ЧЕЛОВЕЧЕСКОЙ ЖИЗНИ ПРИХОДЯТ ОНИ НА ПОМОЩЬ БОРЦУ, ЧТОБЫ ВЛИТЬ В НЕГО НОВЫЕ СИЛЫ, ПРИДАТЬ ЕМУ ЕЩЕ БОЛЬШЕ МУЖЕСТВА, СТОЙКОСТИ И ВЕРЫ».

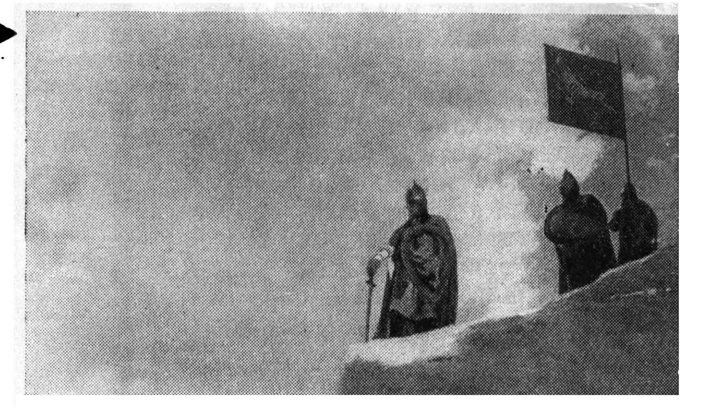
Из воспоминаний
французского коммуниста
Фернана Гренье

1938–1939

Сибирцева — С. Бирман, Чибисов — В. Пукин, Шадрин — Б. Тенин. «Человек с ружьем». «Ленфильм». Автор сценария Н. Погодин; режиссер С. Юткевич; сорежиссеры П. Арманд, М. Итина; главный оператор Ж. Мартов; художник А. Блэк; композитор Д. Шостакович; звукооператор К. Гордон

«...ВЕСЬ ПУТЬ ИВАНА ШАДРИНА — ЭТО ПУТЬ К ЛЕНИНУ; ВСЯ ЕГО СЮЖЕТНАЯ СУДЬБА — ЭТО ОБРАЗНАЯ РЕАЛИЗАЦИЯ ТЕХ ЛЕНИНСКИХ МЫСЛЕЙ, КОТОРЫЕ РАСКРЫВАЮТСЯ В ФИНАЛЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ».

С. Юткевич. Дневник режиссера



«Александр Невский». «Мосфильм». Авторы сценария П. Павленко, С. Эйзенштейн; постановщик С. Эйзенштейн; режиссер Д. Васильев; сорежиссер Б. Иванов; оператор Э. Тиссэ; художники И. Шпинель, Н. Соловьев; композитор С. Прокофьев; звукооператор В. Богданкевич. Фильм удостоен Государственной премии I степени

«ЭПОС, ЭПИЧЕСКАЯ ШИРОТА, ЯСНОСТЬ, ЧЕКАННОСТЬ... ...ЗАЛИТЫЙ СОЛНЦЕМ, ПРОЗРАЧНЫЙ, ЗАХВАТЫВАЮЩИЙ НЕОБОЗРИМОЕ ПРОСТРАНСТВО КАДР ЭЙЗЕНШТЕЙНА, В КОТОРОМ ТЕРЯЕТСЯ ВСЕ МАЛЕНЬКОЕ, МЕЛКОЕ, В КОТОРОМ ВСЕ КРУПНО, ОБЪЕМНО, ВЕЛИЧЕСТВЕННО — ВЕЩЬ, ЧЕЛОВЕК, СОБЫТИЕ».

И. Бачелис. «Александр Невский», «Известия», 11 ноября 1938 года

В центре Бывалов — И. Ильинский
«Волга-Волга». «Мосфильм». Авторы сценария М. Вольпин, Н. Эрдман, Г. Александров; режиссер А. Александров; главный оператор Б. Петров; художники Г. Гривцов, М. Карякин; композитор И. Дунаевский; звукооператор Е. Нестеров. Фильм удостоен Государственной премии I степени

«ЭТА ВЕСЕЛАЯ, ЛЕГКАЯ, НЕПРИТЯЗАТЕЛЬНАЯ КОМЕДИЯ РОДИЛАСЬ ИЗ ЛЮБВИ СОВЕТСКОГО НАРОДА К СВОЕЙ СТРАНЕ, К ВОЛГЕ, К НАРОДНЫМ ПЕСНЯМ, К НАРОДНЫМ ТАЛАНТАМ».

Д. Заславский. «Хороший смех», «Правда», 16 апреля 1938 года

Продолжение. Начало см. № 1—5.

«Комсомольск». «Ленфильм». Авторы сценария З. Маркина, М. Витухновский, С. Герасимов; режиссер С. Герасимов; главный оператор А. Гинцбург; художник В. Семенов; композитор В. Пушков; звукооператоры Е. Нестеров, А. Шаргородский

«ФИЛЬМ РЕЖИССЕРА СЕРГЕЯ ГЕРАСИМОВА С ПОДКУПАЮЩЕЙ ИСКРЕННОСТЬЮ РАССКАЗАЛ О ГЕРОИЧЕСКИХ ОСНОВАТЕЛЯХ ГОРОДА ЮНОСТИ, О ТЕХ КОМСОМОЛЬЦАХ ПРИЗЫВА 1932 ГОДА, КОТОРЫЕ С ОГРОМНОЙ САМООТВЕРЖЕННОСТЬЮ, ОТВАГОЙ И ВЫДЕРЖКОЙ ВЫПОЛНИЛИ ПОЧЕТНОЕ И ОТВЕТСТВЕННОЕ ПОРУЧЕНИЕ СВОЕЙ РОДИНЫ».

Р. Крон. «Комсомольск», «Комсомольская правда», 3 апреля 1938 года

Алексей Пешков — Алеша Лярский

▲

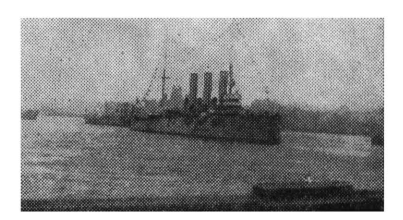
«Детство Горького». «Союздетфильм». 1938. Авторы сценария И. Груздев, М. Донской; режиссер М. Донской; главный оператор П. Ермолов; художник И. Степанов; композитор Л. Шварц; звукооператор Н. Озорнов

«В людях». «Союздетфильм». 1938. Автор сценария И. Груздев; режиссер М. Донской; главный оператор П. Ермолов; художник И. Степанов; композитор Л. Шварц, звукооператор В. Дмитриев

«Мои университеты». «Союздетфильм». 1939. Автор сценария и режиссер М. Донской; оператор П. Ермолов, художник И. Степанов; композитор Л. Шварц; звукооператор В. Дмитриев

Фильмы «Детство Горького» и «В людях» удостоены Государственной премии II степени. На Международном кинофестивале в Эдинбурге в 1955 году трилогии о Горьком («Детство Горького», «В людях», «Мои университеты») присуждена премия имени английского кинокритика Ричарда Уиннингтона за 1954 год

«Михеевский экипаж». Хабаровская студия кинохроники. Режиссер А. Матусевич



«Город Ленина». «Ленфильм». Режиссеры В. Беляев, П. Паллей, В. Нестеров. Снимали операторы Ленинградской студии кинохроники

«У южных границ». Московская студия кинохроники. Режиссер В. Бойков; операторы В. Доброницкий, М. Ошурков

Якоби — С. Михоэлс (справа)
«Семья Оппенгейм». «Мосфильм». Автор сценария С. Рошаль; режиссер Г. Рошаль; оператор Л. Косматов; главный художник И. Шпинель; композитор Н. Крюков; звукооператор С. Минервин

«Зангезур». «Арменкино». Авторы сценария А. Бек-Назаров, Я. Дукор, В. Соловьев; режиссер А. Бек-Назаров; сорежиссер Я. Дукор; операторы Г. Гарош (Бек-Назаров), И. Дилдарян; художники П. Ананян, С. Сафарян; композитор А. Хачатурян; звукооператоры А. Коробов, Т. Шабалина. Фильм удостоен Государственной премии II степени

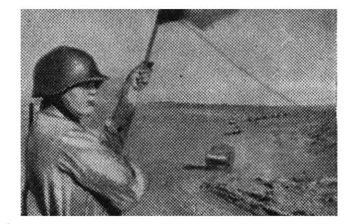
Царевна Несмеяна — С. Терентьева, мамки — Л. Рюмина, Т. Струкова
«По щучьему велению» («Сказка про Емелю»). «Союздетфильм». Авторы сценария О. Леонидов, Е. Тараховская; режиссер А. Роу; оператор И. Горчилин; художники А. Уткин, Н. Левин; композитор В. Кочетов; звукооператор С. Юрцев

«МАРСЕЛЬСКАЯ ГАЗЕТА «РУЖ МИДИ» ПИШЕТ: «ФИЛЬМ «НА ГРАНИЦЕ» ПОКАЗАЛ ВСЕМ НЕУЯЗВИМУЮ СИЛУ МОЩНОЙ КРАСНОЙ АРМИИ — ОПЛОТА МИРА В ЕВРОПЕ ПРОТИВ ПОДЖИГАТЕЛЕЙ ВОЙНЫ».

«Искусство кино», 1939, № 8

Антон — С. Крылов, Варя — З. Федорова
«На границе». «Ленфильм». Автор сценария и режиссер А. Иванов; главный оператор В. Рапопорт; художник П. Зальцман; композитор В. Пушков; звукооператор А. Гаврюшов

«Испания». «Мосфильм». Автор сценария Вс. Вишневский; режиссер Э. Шуб; операторы Р. Кармен, Б. Макасеев



«Халхин-гол». Московская студия кинохроники и «Монголкино». Операторы С. Гусев, В. Доброницкий, А. Щекутьев, Б. Дембрил

«Могучий поток» (Строительство Большого Ферганского канала). Московская и Ташкентская студии кинохроники. Режиссеры Л. Варламов, Б. Небылицкий; операторы М. Каюмов, Б. Небылицкий

«КАРТИНА ДОХОДИТ ДО СЕРДЦА, В НЕЙ СХВАЧЕНА САМАЯ СЕРДЦЕВИНА ТОГО, ЧЕМ ВЕЛИК БОЛЬШЕВИЗМ, — ГУМАННОСТЬ. ВЕЛИЧИЕ ПРОБЛЕМЫ ГУМАННОСТИ И ЧЕЛОВЕЧНОСТИ РЕВОЛЮЦИИ... ВОТ ЧТО НАДОЛГО ОСТАЕТСЯ В ДУШЕ ПОСЛЕ ПРОСМОТРА».

С. Эйзенштейн. Ленин в наших сердцах, «Известия», 6 апреля 1939 г.

Б. Щукин в роли В. И. Ленина, Свердлов — Л. Любашевский
«Ленин в 1918 году». «Мосфильм». Авторы сценария А. Каплер, Т. Златогорова; режиссер-постановщик М. Ромм; главный оператор Б. Волчек; художники Б. Дубровский-Эшке, В. Иванов; композитор Н. Крюков; звукооператор С. Минервин. Фильм удостоен Государственной премии I степени

«СРЕДСТВАМИ КИНОИСКУССТВА ПОДНЯЛИ АВТОРЫ КАРТИНЫ ОБ АЛЕКСАНДРЕ СОКОЛОВОЙ ОБРАЗ СОВЕТСКОЙ ЖЕНЩИНЫ, ПРАВДУ СОВЕТСКОЙ КОЛХОЗНОЙ ДЕРЕВНИ, СИЛУ НОВОГО СТРОЯ... НА ТУ ВЫСОТУ, НА КОТОРОЙ ОНИ В ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТИ СТОЯТ».

Л. Трауберг. «Член правительства», «Известия», 9 февраля 1940 года

Рабочий момент
«Член правительства». «Ленфильм». Автор сценария К. Виноградская (при участии А. Зархи, И. Хейфица); режиссеры А. Зархи, И. Хейфиц; оператор А. Гинцбург; художники П. Пчельникова, В. Калягин; композитор Н. Тимофеев; звукооператор А. Шаргородский

«ЭТО ФИЛЬМ О ЛЮДЯХ БОЛЬШЕВИСТСКОЙ ПАРТИИ, О ТОРЖЕСТВЕ СТАХАНОВСКОГО ДВИЖЕНИЯ, О СОВЕТСКИХ ПАТРИОТАХ. В ФИЛЬМЕ «БОЛЬШАЯ ЖИЗНЬ» ПОКАЗАНЫ НАШИ СОВРЕМЕННИКИ, СТРОИТЕЛИ СОЦИАЛИСТИЧЕСКОГО ОБЩЕСТВА... ЛЮДИ ВЫСОКИХ СТРЕМЛЕНИЙ, ЧИСТЫЕ, БЛАГОРОДНЫЕ НАШИ ЛЮДИ. В ФИЛЬМЕ ДЕЙСТВУЮТ ВЕСЕЛЫЕ ЛЮДИ. И ЭТО НЕ СЛУЧАЙНО. ПЕРЕД НАМИ НЕ СТАРЫЙ, ЗАХЛАМЛЕННЫЙ ДОНБАСС, А КРАЙ НОВОЙ, РАДОСТНОЙ, СВЕТЛОЙ ЖИЗНИ...»

А. Стаханов. Фильм о моих товарищах, «Угольная промышленность», 16 ноября 1940 года

Ляготин — Л. Масоха, Балун — Б. Андреев, Ваня Курский — П. Алейников
«Большая жизнь» (1-я серия). Киевская киностудия. Автор сценария П. Нилин; режиссер Л. Луков; оператор И. Шеккер; художник С. Зарицкий; композитор Н. Богословский; звукооператоры Г. Григорьев, Р. Бисноватая. Фильм удостоен Государственной премии II степени

«Большая жизнь» (2-я серия). «Союздетфильм». 1946, выпущен на экран в 1958 году. Автор сценария П. Нилин; режиссер-постановщик Л. Луков; оператор М. Кириллов; художники Ф. Богуславский, В. Каплуновский (эскизы); композитор Н. Богословский; звукооператор Л. Канн

Щорс — Е. Самойлов
«Щорс». Киевская киностудия. Автор-режиссер А. Довженко; сорежиссер Ю. Солнцева; оператор Ю. Екельчик; художник М. Уманский; композитор Д. Кабалевский; звукооператор Н. Тимарцев. Фильм удостоен Государственной премии I степени

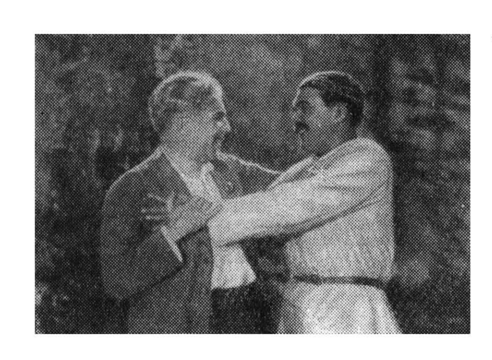
«ДОВЖЕНКО САМ БЫЛ УЧАСТНИКОМ СОБЫТИЙ, САМ БИЛСЯ ЗА РОДНУЮ СОВЕТСКУЮ УКРАИНУ, САМ ПЕЛ С БОЙЦАМИ И САМ ПЛЯСАЛ ОТЧАЯННОГО «ГОПАКА» СО СВЕРКАЮЩЕЙ ШАШКОЙ В РУКЕ... И ОТТОГО СЦЕНЫ ЭТОЙ ПОЭМЫ, ЭТОГО ФИЛЬМА ИДУТ ОТ ГЛУБОЧАЙШЕЙ ПРАВДЫ ЖИЗНИ, ОТ ЗЕМЛИ, ОТ НАШЕЙ ВОИНСТВЕННОЙ ЭПОХИ».

Вс. Вишневский. Фильм «Щорс», «Правда», 5 марта 1939 года

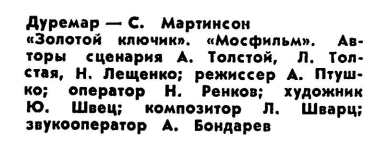
«Учитель». «Ленфильм». Автор сценария и режиссер С. Герасимов; главный оператор В. Яковлев; художник В. Семенов; композитор В. Пушков; звукооператор Е. Нестеров. Фильм удостоен Государственной премии II степени

«СИЛА ФИЛЬМА В БЛИЗОСТИ ЕГО К ЖИЗНИ. «УЧИТЕЛЬ» — ПРОИЗВЕДЕНИЕ О НАШЕЙ СЕГОДНЯШНЕЙ ДЕРЕВНЕ, ЕЕ ЛЮДЯХ, ЕЕ ВОЗМОЖНОСТЯХ... ЖИЗНЕРАДОСТНАЯ, ПОЛНАЯ ГЛУБОКОГО ЛИРИЗМА КАРТИНА».

Н. Жданов. «Учитель», «Ленинградская правда», 16 декабря 1939 года



«Друзья встречаются вновь». Сталинабадская киностудия. Авторы сценария А. Спешнев, А. Филимонов; режиссер К. Ярматов; оператор А. Гинцбург; художники П. Галаджев, М. Шарякин; композитор Р. Глиэр; звукооператор Б. Антонов



Дуремар — С. Мартинсон
«Золотой ключик». «Мосфильм». Авторы сценария А. Толстой, Л. Толстая, Н. Лещенко; режиссер А. Птушко; оператор Н. Ренков; художник Ю. Швец; композитор Л. Шварц; звукооператор А. Бондарев

Пожарский — Б. Ливанов, Роман — Б. Чирков
«Минин и Пожарский». «Мосфильм». Автор сценария В. Шкловский; режиссеры-постановщики В. Пудовкин, М. Доллер; главный оператор А. Головня; художник А. Уткин; композитор Ю. Шапорин; звукооператор Е. Нестеров. Фильм удостоен Государственной премии I степени

Цветков — П. Репнин, Катя Иванова — В. Серова, Сергей Березкин — А. Тутышкин
«Девушка с характером». «Мосфильм». Авторы сценария Г. Фиш, И. Склют; режиссер К. Юдин; оператор Т. Лебешев; художник Г. Гривцов; композиторы Дм. и Дан. Покрасс; звукооператор А. Горнштейн

Клим Ярко — Н. Крючков, Назар Дума — Б. Андреев, Кирилл Петрович — С. Каюков
«Трактористы». «Мосфильм» и Киевская киностудия. Автор сценария Е. Помещиков; режиссер И. Пырьев; оператор А. Гальперин; художник В. Каплуновский; композиторы Дм. и Дан. Покрасс; звукооператор В. Лещев. Фильм удостоен Государственной премии I степени

«ТРАКТОРИСТЫ» — СМЕШНАЯ КАРТИНА, НО СМЕШНА ОНА ПО-ХОРОШЕМУ, БЕЗ ТОГО ТРЮКАЧЕСТВА, КОТОРОЕ ДО СИХ ПОР МНОГИМ КАЖЕТСЯ НЕОБХОДИМОЙ ПРИНАДЛЕЖНОСТЬЮ КИНОКОМЕДИИ».

И. Анисимов. «Трактористы», «Правда», 4 июня 1939 года

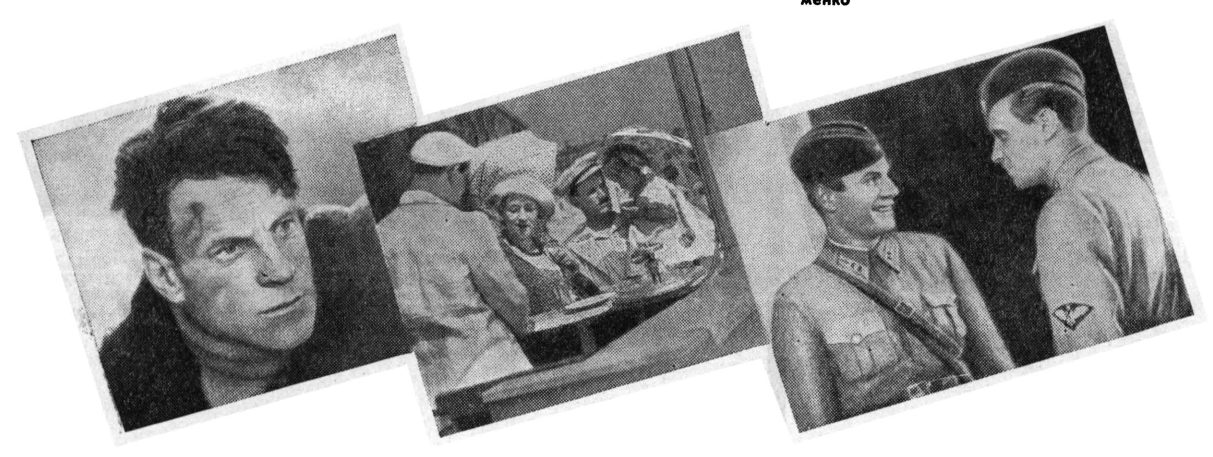
Гуревич — Б. Петкер, Тривош — Б. Свобода, Кочин — Н. Дорохин
«Ошибка инженера Кочина». «Мосфильм». Авторы сценария А. Мачерет, Ю. Олеша; режиссер А. Мачерет; оператор И. Гелейн; художник А. Бергер; звукооператор В. Лещев

«Горный марш». Ереванская киностудия. Авторы сценария Н. Абрамов, С. Кеворков; режиссер С. Кеворков; сорежиссер Э. Карамян; операторы Г. Гарош (Бек-Назаров), Г. Арамян; художники С. Сафарян; В. Аден; композитор А. Сатян; звукооператоры А. Коробов, Т. Шабалина

Алексей Томилин — О. Жаков
«Мужество». «Ленфильм». Автор сценария Г. Кубанский; режиссер М. Калатозов; оператор В. Левитин; художник Е. Хигер; композитор В. Пушков; звукооператор И. Волк

Леля — Ф. Раневская, Муля — П. Репнин, Наташа — Вероника Лебедева
«Подкидыш». «Мосфильм». Авторы сценария А. Барто, Р. Зеленая; режиссер Т. Лукашевич; оператор С. Шейнин; художник В. Комарденков; композитор Н. Крюков; звукооператоры В. Лещев, С. Егоров

Лейтенант Мельников — В. Дашенко, лейтенант Кожухаров — М. Бернес
«Истребители». Киевская киностудия. Автор сценария Ф. Кнорре; режиссер Э. Пенцлин; оператор Н. Топчий; художники Н. Тряскин, М. Солоха; композитор Н. Богословский; звукооператоры П. Штро, Н. Авраменко

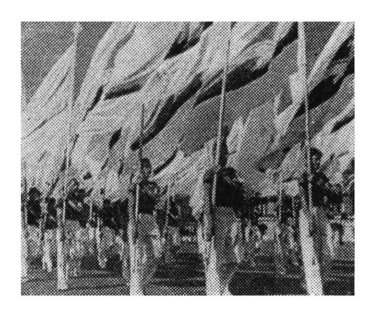


1940–1941

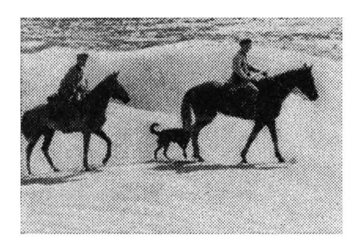
Трофимов — Н. Крючков, Свердлов — Л. Любашевский
«Яков Свердлов». «Союздетфильм». Авторы сценария Б. Левин, П. Павленко; режиссер С. Юткевич; оператор Ж. Мартов; художник В. Каплуновский; звукооператор А. Машистов. Фильм удостоен Государственной премии I степени

«...НА ЭКРАНЕ ПРОХОДИТ ЖИЗНЬ Я. М. СВЕРДЛОВА НАЧИНАЯ С ПЕРВЫХ ДНЕЙ ЕГО РЕВОЛЮЦИОННОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ... ЭТО ПЕРВЫЙ ИСТОРИКО-БИОГРАФИЧЕСКИЙ ФИЛЬМ ИЗ ЦИКЛА «ЖИЗНЬ ЗАМЕЧАТЕЛЬНЫХ БОЛЬШЕВИКОВ».

Ем. Ярославский. «Яков Свердлов», «Правда», 4 декабря 1940 года



«Боевая молодость». Центральная студия кинохроники. Режиссеры С. Гуров, И. Сеткина, М. Фиделева; главный оператор И. Беляков



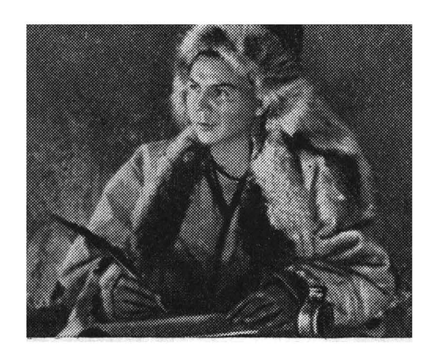
«День нового мира». Центральная студия кинохроники. Режиссеры М. Слуцкий, Р. Кармен; главные операторы Р. Кармен, Б. Небылицкий М. Ошурков

Тимур — Л. Щипачев (справа)
«Тимур и его команда». «Союздетфильм». Автор сценария А. Гайдар; режиссер А. Разумный; оператор П. Ермолов; художник И. Степанов; композитор Л. Шварц; звукооператор В. Дмитриев

Говорков — С. Лемешев (в центре)
«Музыкальная история». «Ленфильм». Авторы сценария Е. Петров, Г. Мунблит; режиссеры А. Ивановский, Г. Раппапорт; главный оператор А. Кольцатый; художник С. Мандель; звукооператор И. Дмитриев. Фильм удостоен Государственной премии II степени

Суворов — Н. Черкасов (Сергеев) — в центре
«Суворов». «Мосфильм». Авторы сценария Г. Гребнер, Н. Равич; режиссеры В. Пудовкин, М. Доллер; операторы А. Головня, Т. Лобова; художник В. Егоров; композитор Ю. Шапорин; звукооператор Н. Тимарцев. Фильм удостоен Государственной премии I степени

Мусаиб — В. Зельдин, Глаша — М. Ладынина
«Свинарка и пастух». «Мосфильм». Автор сценария В. Гусев; режиссер-постановщик И. Пырьев; оператор В. Павлов; художник А. Бергер; композитор Т. Хренников; звукооператор В. Лещев. Фильм удостоен Государственной премии II степени

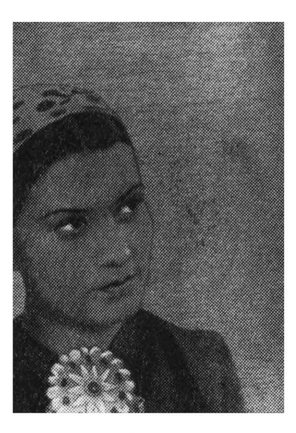


Салават Юлаев — А. Мубoряков
«Салават Юлаев». «Союздетфильм». Авторы сценария С. Злобин, Г. Спевак; режиссер Я. Протазанов; оператор А. Шеленков; художники В. Ладягин, С. Кузнецов, С. Воронков; композитор А. Хачатурян, звукооператор С. Юрцев

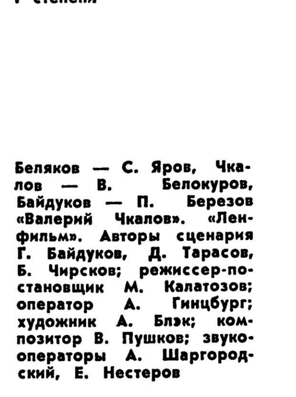
«Дело Артамоновых». «Мосфильм». Автор сценария С. Ермолинский; режиссер-постановщик Г. Рошаль; оператор Л. Косматов; художник В. Егоров; композитор М. Коваль; звукооператор В. Богданкевич

Неизвестный — С. Герасимов, Арбенин — Н. Мордвинов, Звездич — М. Садовский
«Маскарад». «Ленфильм». Автор сценария и режиссер-постановщик С. Герасимов; главный оператор В. Гарданов; главный художник С. Мейнкин; композитор В. Пушков; звукооператоры З. Залкинд, К. Гордон

Богдан Хмельницкий — Н. Мордвинов
«Богдан Хмельницкий». Киевская киностудия. Автор сценария А. Корнейчук; режиссер-постановщик И. Савченко; оператор Ю. Екельчик; художник Я. Ривош; композитор С. Потоцкий; звукооператоры Г. Григорьев, Р. Бисноватая. Фильм удостоен Государственной премии I степени



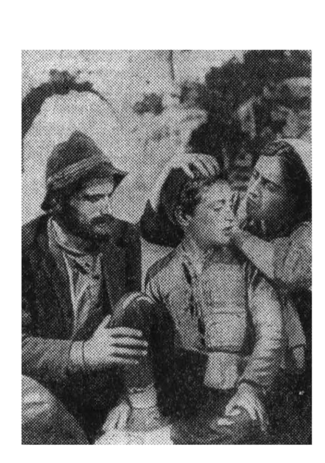
Дурсун — Н. Алисова
«Дурсун». Ашхабадская киностудия. Авторы сценария З. Маркина, М. Витухновский; режиссер Е. Иванов-Барков; оператор Б. Муратовский; художник Е. Ковалевский; композитор Г. Лобачев; звукооператор М. Белоусов. Фильм удостоен Государственной премии II степени



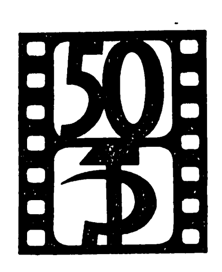
Беляков — С. Яров, Чкалов — В. Белокуров, Байдуков — П. Березов
«Валерий Чкалов». «Ленфильм». Авторы сценария Г. Байдуков, Д. Тарасов, Б. Чирсков; режиссер-постановщик М. Калатозов; оператор А. Гинцбург; художник А. Блэк; композитор В. Пушков; звукооператоры А. Шаргородский, Е. Нестеров

Рабочий момент
«Мечта». «Мосфильм». Авторы сценария Е. Габрилович, М. Ромм; режиссер-постановщик М. Ромм; оператор Б. Волчек; художник В. Каплуновский; композитор Г. Варс; звукооператоры В. Лещев, Е. Кашкевич

Кирбик — А. Орлов, Керосинов — С. Мартинсон
«Антон Иванович сердится». «Ленфильм». Авторы сценария Е. Петров, Г. Мунблит; режиссер А. Ивановский; оператор Е. Шапиро; художники С. Мандель, А. Векслер; композитор Д. Кабалевский; звукооператор И. Дмитриев



Учитель Вано — С. Багашвили, Каджана — Г. Амиранашвили, Марта — Ната Вачнадзе
«Каджана». Тбилисская киностудия. Авторы сценария К. Гогодзе, К. Пипинашвили; режиссер-постановщик К. Пипинашвили; оператор Ф. Высоцкий; художник Р. Мирзашвили; композитор А. Мачавариани; звукооператоры Б. Якобишвили, В. Попов



Мы все в долгу перед Кулешовым...

Кулешов был первым, кто понял насущную потребность советского киноискусства в новой теоретической основе, кто искал материал для ее построения в творениях и методах работы самого кинематографа; каждый шаг вперед, сделанный впоследствии советским кино, был отмечен его влиянием. Он обучил и подготовил целое поколение кинематографистов и в процессе преподавания совершенствовал свое собственное мастерство. Еще до завершения гражданской войны, не имея возможности снимать (это было по тем временам роскошью), он вместе со своей группой разработал и усовершенствовал систему кинематографической подготовки, которую используют по сие время при обучении советских студентов, изучающих кино. Только один из его фильмов дошел до зарубежных зрителей и критиков сразу же после своего создания, и тем не менее каждый киновед отвел ему подобающее место в истории мирового кино. Экономия средств, направленная на достижение максимального эффекта,— таков принцип искусства, который в кино навсегда связан с именем Кулешова. Мы все в долгу перед Львом Владимировичем.

Я не представляю себе ни одного мыслящего кинематографиста, независимо от того, носит ли он имя Годара или Чухрая, который не хотел бы быть причисленным к этому «мы». До некоторых из нас его вдохновляющее влияние дошло косвенными путями, ибо его идеи получили в мире более широкое распространение, чем его фильмы. Ссылки Пудовкина на идеи своего учителя разошлись гораздо дальше, чем какое-либо отдельное произведение Кулешова. Поразительная непосредственность воздействия теорий Кулешова нередко пробуждала к жизни кинематографистов далеко от Москвы, родины его идей. Но когда какой-либо из его фильмов достигал наконец изумленных зрителей — мне вспоминается, в частности, впечатление, произведенное лентой «По закону» в Европе в 1928-м, или в Америке в 1938 году, а также эффект еще более запоздалого показа «Мистера Веста» в Брюсселе и Париже после второй мировой войны,— его мастерство и его учение вызывали глубочайший отклик у всех, кто возлагал на кино самые большие надежды. Тому, кто станет ссылаться на вдохновляющее воздействие, оказанное на Кулешова до начала 20-х годов французским и американским кино, можно ответить, что он вернул им свой долг сторицей. Он фактически помог кинематографу стать той международной формой искусства, какой оно является ныне.

Его произведения находят все новых зрителей, все новых последователей, а значимость его творчества как бы продолжает расти. В начале нынешнего года мне представилась возможность посмотреть несколько фильмов, полученных от Госфильмофонда берлинским кинотеатром «Камера» при Государственном киноархиве ГДР для показа на ретроспективе, посвященной Кулешову. Я отметил в «Великом утешителе» совершенно новые достоинства, оставшиеся незамеченными мною при первом просмотре фильма в 1933 году; «Сибиряки» (которых я прежде не видел) представляются мне искренней и простой поэтической лентой, выдержанной в умышленно скромных тонах; «Мистер Вест» и «По закону» — произведения, выдающиеся достоинства которых безусловно не утратят своего значения до тех пор, пока будут создаваться фильмы. Сатирическое остроумие первого и драматическая сила второго стоят на уровне, доступном лишь немногим кинематографистам. Даже неполные, к сожалению, фрагменты «Луча смерти» освещены светом поиска нового. В качестве живого свидетельства от учеников Кулешова, которые несомненно пожелали бы сказать о нем слово, мы включили в программу

ретроспективы «Шахматную горячку» и «Девушку с коробкой»; они были встречены смехом, прозвучавшим как еще одно выражение признательности Льву Владимировичу.

Как может художник, сделавший так много, с достаточной полнотой написать о своем вкладе? Задача не из легких; и для всех, кто знаком с творчеством Кулешова и Хохловой на экране, с их деятельностью во ВГИКе, написанное ими может порой показаться слишком скромным. Но эти страницы дышат простотой и лишены претенциозности (качества редкие в мемуарах); они представляют собой ясный, нередко живой рассказ о различных эпизодах их совместной жизни и деятельности, о которых я впервые узнал так много.

Пусть же эта деятельность продлится как можно дольше на благо советского кино и его зарубежных коллег.

ДЖЕЙ ЛЕЙДА

Л. КУЛЕШОВ, А. ХОХЛОВА

«50»

Мы пишем книгу, названную нами «50». Объясним название. Нами пройден долгий жизненный путь—в 1966 году исполнилось 50 лет нашей работы в кино.

Мы постарше ровесников века и видели очень много — расскажем об этом.

На виденное ранее можем посмотреть глазами сегодняшнего дня — мы и попытаемся это сделать.

Не всем ясен путь, по которому пришлось пройти людям, очень давно отдавшим свою жизнь совсем молодому когда-то киноискусству, не все знают и о деталях быта прошлых лет. Они любопытны и поучительны. Небезынтересны и наша «частная» жизнь, наша молодость, наши увлечения, встречи с людьми, воспоминания, не связанные с кинематографом. Эти воспоминания как бы создадут «прослойку» между отдельными разделами книги, полнее обрисуют разные периоды нашей жизни.

Нельзя всегда верить историкам, их «необъективность» — явление профессиональное, правдивую атмосферу жизни дает иногда не история, а исторический роман (эту мысль высказали Эльза Триоле и Чарли Чаплин). Роман мы написать не можем — не умеем. Мы просто расскажем о дорогах, которыми

шли; это были не легкие и не прямые дороги. Рассказать об этих трудностях надо — молодежи не все известно.

Мы не призываем идти нашими путями — у вас пути другие, но вряд ли они будут легче.

Узнав наши трудности и успехи, вы скорее преодолеете свои трудности и придете к своим победам.

Важна цель, а она выражается в трех емких словах:

в и д е т ь   с ч а с т л и в ы х   л ю д е й.

Если своей работой вы достигнете этого,— значит, проживете жизнь недаром.

Мы видели счастливых людей, и это сделала наша работа, значит, не зря прожиты и наши жизни. И если каждый из вас принесет побольше счастья людям, значит, он не зря проживет жизнь.

И тогда вам никогда не будет ни стыдно, ни скучно.

Мы посвящаем нашу книгу памяти Сергея Михайловича Эйзенштейна.

Лев КУЛЕШОВ

1. В МАЛОМ ГНЕЗДНИКОВСКОМ

В Малом Гнездниковском переулке за чугунной решеткой стоит двухэтажный особняк, ранее принадлежавший Лианозову. У Лианозова дом не то купил, не то арендовал Чебрарио ди Годен, представитель американской фирмы кинолент «Транс-Атлантик». В этом особняке после Октябрьской революции разместился сначала Московский кинокомитет, а потом Кинофотоотдел Наркомпроса, который должен был руководить всей советской кинематографией.

Во главе отдела стоял старый большевик Дм. Лещенко. Я был приглашен туда режиссером и заведующим секцией хроники и перемонтажа.

Случилось так, что все организации, руководящие нашей советской кинематографией — Госкино, Совкино, Комитет по делам кинематографии, Министерство кинематографии СССР и т. д.,— помещались и помещаются в этом, теперь большом, надстроенном и пристроенном здании, в центре которого сохранился бывший особняк в почти неприкосновенном (не считая перегородок) виде. Поэтому, когда теперь приходится проходить по лестнице Комитета или находиться в зале заседаний коллегии,— восемнадцатый и девятнадцатый годы вспоминаются с особой отчетливостью: тот же знакомый мрамор лестницы, тот же лепной потолок.

Помню, как первый управляющий делами Отдела Т. Л. Левингтон сидела в кабинете, служившем ранее спальней Чебрарио ди Годена, и поэтому в соседней комнате была великолепная ванна. (Тов. Левингтон, скромный и честный труженик советской кинематографии, отличающаяся исключительной энергией, преданностью и любовью к делу, после Отечественной войны была заместителем директора ВГИКа, потом руководила учебной киностудией ВГИКа, работала в «Доме дружбы», недавно стала пенсионеркой.)

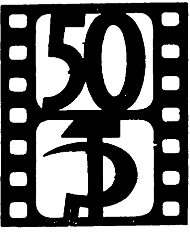
Несколько слов о Чебрарио. Он оказался крупным международным авантюристом. Мне пришлось видеть запрос, кажется, из итальянского суда, об убытках, связанных с пребыванием в России афериста Чебрарио ди Годена. Вместе с запросом были присланы списки имущества Чебрарио — дома, виллы в разных странах, десятки собственных автомобилей и т. д.

Убытки от афериста действительно были — некоторые неопытные (а может быть, чересчур «опытные») работники Кинофотоотдела заказали через него аппаратуру и пленку в Америке. Заказ пришел в назначенное время, но в ящиках оказались превосходно упакованные... кирпичи.

Нет никакого сомнения, что в Кинофотоотдел проникали саботажники и контрреволюционеры. Частные фирмы вначале пытались сохранить свое имущество и оборудование, поэтому, безусловно, засылали своих людей в эту руководящую организацию.

«Большевики продержатся две недели»,— говорили враги Советской власти. Сколько раз пришлось слышать об этих неделях, а потом месяцах в течение первых послеоктябрьских лет! (Вплоть до 1924 года и даже позднее.)

В одной из секций комитета (кажется, финансовой) подвизался бывший камергер Тыртов, типичный царский чиновник, демонстративно носивший кольцо с большим бриллиантом, заклеенным



черным пластырем. «Чтобы не видали большевики»,— объяснял он.

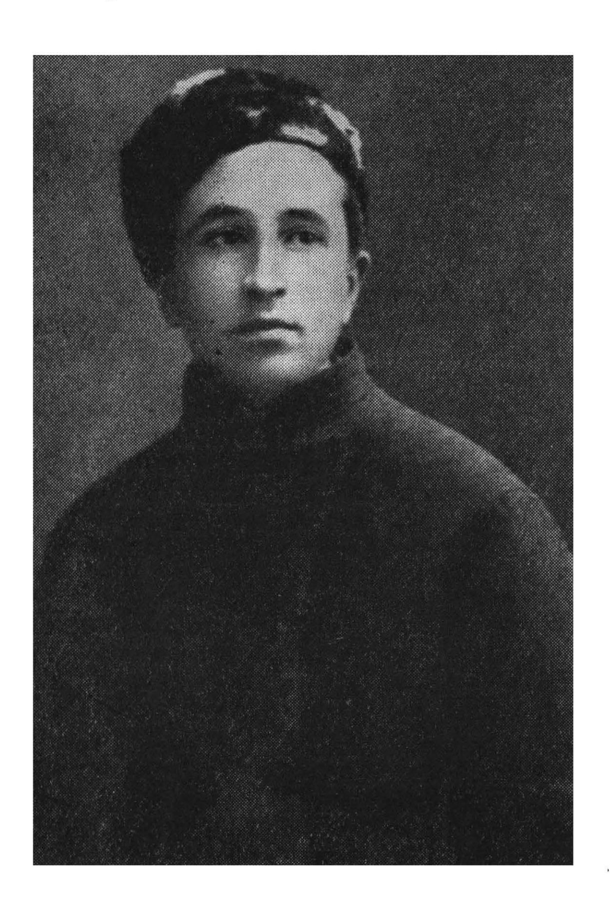
Молодой Советской власти были чрезвычайно необходимы преданные и честные работники. И надо отдать должное кинематографистам — нашлось много людей, вначале просто добросовестно выполнявших свои обязанности, а потом сделавшихся настоящими беспартийными и партийными большевиками.

Работа в Кинофотоотделе воспитала и меня, неуравновешенного юношу. Я многое узнал, многое понял, многому научился, и вопрос, с кем быть и для кого работать, был для меня тогда же решен окончательно и навсегда.

2. ПО ПОРУЧЕНИЮ В. И. ЛЕНИНА

Из съемок тех лет особенно запомнились те, которые я, как режиссер хроники, проводил с операторами по непосредственным указаниям Владимира Ильича Ленина.

Л. В. Кулешов. 1919



Нам просто звонили из Кремля, когда Владимир Ильич считал это нужным, и мы тут же отправлялись на съемку.

За нами присылали черные автомобили «паккард» из кремлевского автобоевого гаража, а иногда и личную машину Ленина «рольс-ройс», стоящую ныне в музее.

Руководство хроникой чрезвычайно увлекло меня — во-первых, приходилось быть свидетелем великих событий, во-вторых, съемка хроники в то время производилась настолько примитивно, что я с головой ушел в поиски новых приемов. Операторы-хроникеры снимали тогда длинными общими планами, почти не прибегали к крупным, неохотно передвигали аппарат, не искали наиболее выразительной трактовки сюжетов, не задумывались над монтажным изложением материала.

Надо признать, что многие операторы сопротивлялись новым методам съемки. Однако такие, как Лемберг, Тиссэ, Левицкий, Ермолов, с энтузиазмом стали применять новые приемы и начали быстро и ловко перебегать с аппаратами, перестали бояться крупных планов, научились представлять себе заранее наиболее интересное изложение снимаемого сюжета.

Помню отличную работу наших операторов на съемках парадов на Красной площади. В те годы на ней не устанавливались для кинохроникеров точно определенные места — мы стремительно носились повсюду, выбирая наиболее важные и интересные моменты, выхватывая крупные планы, портреты, детали и т. п. Хроникеры перестали лениться, когда надо было залезать на крыши, на опоры электросетей, на фабричные трубы.

В эти времена начал работать на хронике Дзига Вертов — насколько я помню, вначале чуть ли не делопроизводителем; потом он увлекся съемками, не боялся учиться, прислушиваться к советам, много расспрашивал и постепенно сделался режиссером, а затем и основателем школы документального кино, получившей мировую известность.

Нового о нем ничего я не смогу написать. Я хотел бы только, чтобы его имя было неразрывно с именем Ел. Свиловой — опытной монтажницей,— которая всегда была его другом и учителем по монтажу.

Начав дружить с Вертовым, я впоследствии разошелся с ним, ибо я любил художественную кинематографию, а Вертов в те дни считал, что она вообще не должна существовать.

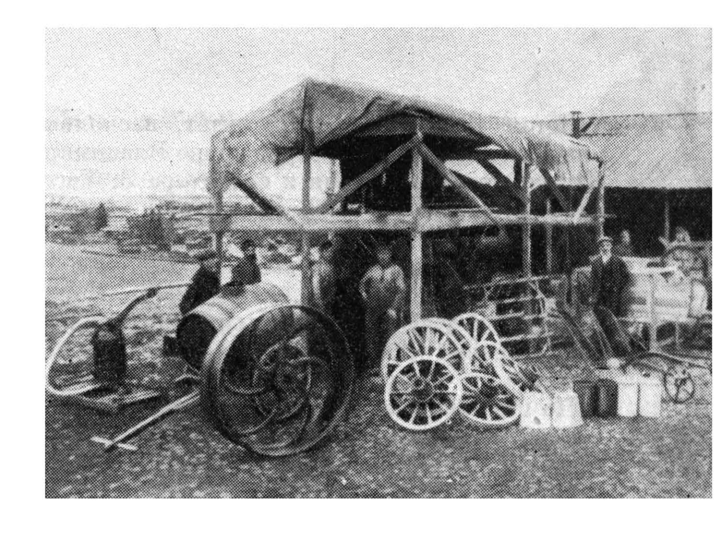
В эти времена я очень много работал по перемонтажу — из старых картин делал новые сюжеты, новые монтажные комбинации. Со мной работала прекрасная монтажница Н. Данилова. Практической цели «перемонтаж» не преследовал — это были чистые эксперименты, своего рода научно-исследовательские опыты, научившие меня монтировать и думать о законах монтажа. Моя экспериментальная монтажная помещалась в Кинофотоотделе, в комнате, отделанной в арабском стиле (теперь там проекционная), что давало моим творческим противникам неисчерпаемые возможности для острот по поводу «арапских» занятий Кулешова. Примерно в это время мною был сделан монтажный эксперимент, который за границей известен как «эффект Кулешова». Я чередовал один и тот же кадр Мозжухина с различными другими кадрами (тарелкой супа, девушкой, детским гробиком), и планы эти приобретали разный смысл. Открытие ошеломило меня — так я убедился в величайшей силе монтажа.

Помню съемку вскрытия мощей Сергия Радонежского в Загорске по поручению Ленина. Большинство операторов ехать туда не захотели, вероятно, испугались. Поехали в качестве режиссера я, оператор Эдуард Тиссэ, старик фотограф и осветители с аппаратурой.

Мощи вскрывали высшие духовные чины в присутствии толпы верующих. Под дорогими и тяжелыми покрывалами оказался гроб, в котором лежали полуистлевшие кости и труха. В череп были засунуты обрывки газет, кажется, «Русских ведомостей» конца XIX века—следовательно, монахи не так уж давно нарушали неприкосновенность «мощей».

Вторая, особо запомнившаяся, съемка, примерно этого же периода,— поездка по Тверской губернии с ревизией ВЦИК. Съемка проводилась также по непосредственному указанию Владимира Ильича Ленина. Во время поездки мне и оператору А. Лембергу приходилось не только снимать, но и писать в местных газетах, помогать ревизорам. Надо сказать, что работники кинохроники вообще помимо своих прямых обязанностей всегда выполняли и специальные задания. Так, Эдуард Тиссэ был «уполномоченным ВЦИК по ведению партизанской борьбы на территории, занятой чехословаками». А территория эта простиралась одно время от Волги до Енисея.

Одним из приказов он же был назначен начальником штаба партизанской части. Другой документ, за подписью тов. Буденного, удостоверял, что Эдуарду Тиссэ поручено доставить важные документы с фронта в Москву.


Продукция нового завода (из съемки для фильма)

Ехать с ревизией ВЦИК пришлось по Волге к городам Калязину и Кашину. Тогда не было ни канала имени Москвы, ни Рыбинского моря, и Волга местами обмелела, и поэтому все пассажиры (включая и нас), когда пароход садился на мель, вылезали в воду и выталкивали пароход с переката, как автомобиль из грязи на сухую дорогу. К сожалению, нам ни разу не удалось заснять эту сцену: как правило, пароход садился на мель ночью.

В этой поездке мы сняли сюжетную хронику — жизнь колонии малолетних преступников. Колония произвела на нас исключительное впечатление какой-то необычайной конкретностью государственной заботы о человеке. В колонии мы много снимали, а ребята не побоялись сынсценировать для нас «страницы» своей прошлой «деятельности». Хроника, прекрасно снятая А. Лембергом, получилась очень интересной, живой и убедительной.

Где-то в этой же поездке наше внимание привлек заводик, открытый силами самих рабочих. Посмотрите на сохранившуюся фотографию, как была скромна продукция этого сельскохозяйственного завода, но, честное слово, где-то там, в глубине наших сердец и сознания, вероятно, уже теплилось предчувствие будущих гигантов социализма — потому-то мы и бросились снимать это миниатюрное, но свое, советское предприятие.

Летом 1919 года Кинокомитет, насколько мне известно, также по указанию Владимира Ильича, направил меня и оператора Э. Тиссэ на Восточный фронт.

Мы с Тиссэ прибыли на фронт в ту пору, когда Красная Армия выгнала Колчака из Оренбурга.

В городе уже шла нормальная жизнь, а на той стороне реки еще стояла колчаковская армия.

Нам командование поручило провести съемку наступления на станцию Донгузскую (в семи километрах от Оренбурга). Вначале предполагалось снимать с броневика, но это оказалось неудобным, и мы с Тиссэ поехали на открытой грузовой машине.

Помню раннее утро, помню, как мы переехали мост и в первой же деревне были обстреляны из пулемета. Но снимать было нечего. Потом мы поехали прямо по степи в поисках объектов съемки и внезапно очутились шагах в ста или двухстах от казацкой пушки. Машина, как это часто бывает в напряженные моменты, испортилась. Шофер пытался ее завести, а казаки начали прямой наводкой бить по грузовику.

Вот тут я увидел, что такое находчивый и смелый оператор: Тиссэ мгновенно снял тяжелый (не хроникальный) аппарат со штатива, прижал его одной рукой к груди, а другой беспрерывно вертел ручку и успел зафиксировать несколько разрывов снарядов, направленных на нас. (Все это отлично получилось на экране.)

Вскоре к нам подъехал один из командиров на легковой машине и забрал с собой. Теперь мы неслись опять по целине степи (степь под Оренбургом гладка, как асфальт) и попали под ружейный огонь. Шофер затормозил машину, раздался резкий голос командира, подкрепленный направленным на шофера наганом (тот трусил), и мы снова тронулись в направлении выстрелов. Оказалось, что командир был уверен в том, что мы приближаемся к красным и они стреляют по ошибке, приняв нас за белоказаков.

Мы подъезжали к цепи солдат; стрельба прекратилась, и я издалека увидел красные звезды на фуражках. Командир оказался прав. Насколько дорогими, родными и яркими стали для нас эти потускневшие от походов красноармейские звезды!

(Мне пришлось ранее наблюдать исключительную выдержку и храбрость другого оператора-хроникера — П. Новицкого. На съемке взорванных белогвардейскими шпионами артиллерийских складов в Хорошове П. Новицкий спокойно снимал под дождем падающих осколков, меняя места, выбирая лучшие точки, и чудом остался невредимым.)

После съемок боевых эпизодов под Оренбургом мы с Тиссэ довольно подробно сняли уральский тыл, следы боев, заводы Златоуста, Екатеринбург, природу Урала, транспорт, становление новой жизни после ухода Колчака.

В Екатеринбурге я познакомился с юношей красноармейцем, добровольно ушедшим на фронт. Это был Леонид Оболенский. Мы разговорились о кино. В результате разговора Оболенский был направлен командованием в Москву с моим рекомендательным письмом к В. Гардину — для поступления в киношколу. Оболенский сделался затем другом Эйзенштейна и моим — на всю жизнь. Сейчас он работает на телевидении в Челябинске.

Картина «Урал» получилась удачной, она была хорошо принята и продана Комитетом в Америку за 2000 метров пленки, но американцы нас обжулили — они прислали не 2000 метров, а 2000 футов пленки.

ПЕРВАЯ КИНОШКОЛА ГЛАЗАМИ ПЕДАГОГА

В 1919 году в Москве создается Первая государственная школа кинематографии (ныне ВГИК). С этого времени моя судьба неразрывно связана с педагогической работой.

Особенно много для организации школы сделал кинорежиссер Владимир Ростиславович Гардин и председатель Киноотдела Д. Лещенко. Народный комиссар просвещения Анатолий Васильевич Луначарский был лучшим другом школы и с исключительным вниманием относился к ее нуждам, часто принимая участие даже в ее повседневной работе.

Кроме Гардина в школе преподавали Л. Леонидов, О. Преображенская, киноактер И. Худолеев.

Организация школы представлялась многим большим, интереснейшим делом — в школе должна была родиться новая, революционная кинематография, сметающая все традиции салонного синематографа с его ложнопсихологическими драмами, с сентиментально-слащавыми «королями» и «королевами» экрана.

В 1919 году, вернувшись с фронта, я начал в качестве гостя посещать школу; мне было очень интересно посмотреть на занятия.

Состав студентов школы вначале был очень пестрый: наряду с талантливой молодежью, по-настоящему мечтающей о работе в революционном киноискусстве, в школу шли авантюристы, бывшие люди, буржуазные дамы — школа избавляла от трудовой повинности. К школе пристроились бывший миллионер-коннозаводчик Поляков, «дама полусвета» Настя-Натурщица — жена владельца десятков магазинов готового платья Манделя и любовница великого князя Дмитрия (убившего Распутина).

Но публика, подобная Полякову и Насте-Натурщице, не задерживалась в школе долго: одни эмигрировали, другие попали в ЧК.

Вместе со мной в школу ходили и другие работники хроники, преимущественно операторы; они на уроках пластики обратили мое внимание на высокую, очень ритмичную женщину, прыгающую в оранжевом халате в хороводе юношей и девушек. Операторы прозвали ее за худобу «бомбейской чумой» — это была А. С. Хохлова.

Итак, вначале в школе я был только «наблюдающим со стороны», но однажды увидел группу необычайно расстроенных студентов и студенток — они провалились на очередных экзаменах. Я предложил им порепетировать со мной этюды для переэкзаменовок.

Студенты, к моему удивлению, согласились на предложение, хотя двадцатилетний юноша в заломленной набекрень папахе был мало похож на опытного кинодеятеля и не должен был вызвать с их стороны особого доверия.

Начав работать со студентами, я постарался поставить им этюды так, как считал нужным, то есть совершенно противоположно тому, чему их учили. Преподаватели требовали от них так называемых «переживаний»: медленных движений, выпученных глаз, всяческих томлений и вздохов — полного набора приемов отставных «королей» и «королев» экрана. Я же попытался построить этюды на действии, на борьбе, на движении, а напряженные моменты «переживаний» — внутренней игры — оправдал и, главное, связал с правдой физических действий.

Все, что мне удалось сделать с провалившимися на экзаменах студентами, было настолько непохоже на уже приевшиеся приемы дореволюционной кинематографии, что на переэкзаменовках «последние стали первыми» — получили отличные отметки и были причислены к числу самых лучших учеников.

После такого дебюта я был приглашен преподавателем в Первую государственную школу кинематографии и сделался педагогом.

Как-то вечером на занятиях мне сказали, что двое студентов сделали очень смешную пародию на один из поставленных мною отрывков. Я попросил показать мне работу, и то, что я увидел, было поистине великолепно и талантливо. С едкой иронией, весело и остроумно, необычайно ритмично и четко по движениям студенты гиперболизовали мою «постановку». Это сделали Александра Сергеевна Хохлова и ее партнер А. Рейх.

Наступило 1 мая 1920 года. Этот день останется в памяти у меня на всю жизнь.

Утром с одним из операторов хроники (не помню с кем) я и мои ученики снимали хронику «Всероссийского субботника» — ремонт паровозов. А днем с оператором А. Левицким снимали В. И. Ленина на закладке памятников Карлу Марксу и «Освобожденный труд». До этого Левицкий снимал субботник в Кремле, но без меня и моих учеников. О подробностях съемки «Всероссийского субботника» расскажет Хохлова. (В своих воспоминаниях А. А. Левицкий не упоминает о наших совместных съемках Ленина на закладке памятников 1 мая 1920 года — не понимаю, как он мог забыть этот факт.)

А потом состоялся первый показательный вечер Государственной школы кинематографии в присутствии Анатолия Васильевича Луначарского.

На вечере одним из «гвоздей» программы была пародия в исполнении Хохловой и Рейха.

С этого дня мы с Хохловой работаем почти всегда вместе. (Должен сообщить по секрету, что много лет спустя Хохлова призналась, что «пародию» она делала совершенно всерьез.)

Для того чтобы рассказать о первых днях киношколы, необходимо напомнить и о том, каковы были условия жизни в 1918—1920 годах.

Тяжело было в этот период в Советской России. Не хватало хлеба, не было мяса, молока. Населению Москвы и Петрограда выдавалось по осьмушке хлеба на два дня. Бывали дни, когда вовсе не выдавали хлеба. Заводы не работали или почти не работали: не хватало сырья, топлива.

В годы рождения Первой государственной школы кинематографии нельзя было представить себе будущий ВГИК — центр научно-исследовательской мысли, центр обучения

и воспитания советских и зарубежных кинорежиссеров, актеров, операторов, сценаристов, киноведов, художников, экономистов.

Но мы не унывали, не падали духом и глубоко, убежденно верили в торжество Советской власти, а следовательно, и в торжество нашей кинематографии и нашей киношколы. (Я был очень взволнован, вспоминая все это 23 ноября 1965 года, когда мне была оказана высокая честь открыть в Большом Кремлевском дворце Первый съезд Союза кинематографистов СССР.)

Я помню одну из брошенных владельцем кинофабрик зимой, кажется, 1919 года: среди развалин, в сугробах снега стояли остатки поломанной мебели, а на столе из-под снежного покрова выглядывала ржавая пишущая машинка с невынутым листом бумаги. Вот что представляла собой «техническая база» советской художественной кинематографии в дни ее становления!

«Техническая база» киношколы была такой же, вернее, ее совершенно не было. Своего помещения школа долгое время не имела, факультет был один — актерский, студентов в школе насчитывалось человек шестьдесят.

И учителя и ученики школы большей частью были плохо одеты, истощены, хронически голодны. Школа не отапливалась. Дома было не лучше. Помню, что как-то нам удалось подтопить комнату электрическим реостатом; он стоял на полу, и к нему приходили истощенные мыши погреться вместе с людьми, не обращая на людей никакого внимания.

На улицах, прямо на домах, футуристы вывешивали свои картины. Помню, как в один из революционных праздников деревья вместе с листьями на одной из улиц были сплошь выкрашены синей краской, помню «Окна РОСТА», самого Маяковского, помню на Тверской улице агитвитрину, в которой под стеклом была кожа, содранная иностранными интервентами с руки живого красноармейца.

Но, как ни тяжело было в этот период, мы никогда не забудем прекрасных дней двадцатых годов:

«От боя к труду —
от труда
до атак,—
в голоде,
в холоде
и наготе
держали
взятое,
да так,
что кровь
выступала из-под ногтей...»

А. ХОХЛОВА

ПЕРВАЯ КИНОШКОЛА ГЛАЗАМИ УЧЕНИЦЫ

О существовании киношколы я узнала от артиста Художественного театра Леонида Мироновича Леонидова, друга нашей семьи.

Если бы на экзамене в школу меня стали спрашивать так, как теперь, и захотели бы узнать, зачем я пришла и что люблю в кино,— я бы сказала, что хочу попробовать стать киноактрисой, а в кино люблю «видовые» картины (как тогда это называлось), то есть кинохронику.

Но меня ничего не спросили, и мне поэтому ничего не пришлось отвечать. Я пришла на экзамен, не имея понятия, что от меня потребуют и что мне придется делать.

Меня попросили показать «отрывок» — какой угодно. Тогда я стала соображать, что же делать, и, думая, медленно сняла пальто, подошла к столу, внимательно рассматривая экзаменационную комиссию (чтобы не терять времени), потом взглянула в открытое окно, подбежала к нему и высунулась — точно за окном что-то случилось. На это мне сказали: «Все! Вы свободны!»

Самым неприятным было для меня то, что единственный знакомый человек в комиссии— Л. Леонидов — в этот день на экзамене не присутствовал. Некому было позвонить, узнать. Я ушла домой. Дома никому не говорила, что держала экзамен.

На второй день я узнала, что принята в школу.

Всех принятых разделили на три категории:

1. Будущие актеры на роли.
2. Будущие актеры на эпизоды.
3. Будущие актеры на массовки.

Я попала в среднюю, вторую, категорию и сделалась будущей актрисой на эпизоды.

Я начала учиться, ходить в школу. С нами занимались ритмикой и танцами, по-моему, больше ничем. Лекций не читали, во всяком случае, я не помню, чтобы мы когда-нибудь сидели,— мы всегда двигались. Специального предмета тоже не было, но зато раз в неделю, по четвергам, руководитель школы и главный преподаватель Владимир Ростиславович Гардин делал всем нам экзамен на предмет перевода из младшей группы в старшую. Но так как перед нами не ставили никаких задач, и с нами никто не занимался по

специальности, и мы ничего нового не узнавали,— экзамен никто не выдерживал, а многие из нас даже не решались ходить экзаменоваться.

В декабре того же 1919 года Гардин делал постановку «Железной пяты» по Джеку Лондону. В постановке играли «взрослые» актеры — Леонидов, Преображенская и другие. Постановка была комбинированная — это был спектакль на театральной сцене, в который вмонтировались сцены, заснятые на кинопленку. Я со своим товарищем Оболенским была занята не в съемках, а в сценических кусках. Нас показывали «эффектно», на первом плане сцены, и мы, вероятно, понравились, потому что после этого последовал мой перевод в старшую группу, то есть я сделалась «будущей актрисой на роли» и поэтому попала в обучение к Ольге Ивановне Преображенской (Оболенский в этой группе занимался еще раньше).

Занятия с Преображенской ничему меня не научили, а весной наступили переводные экзамены. Мы пришли на них неподготовленными и ничего не знающими. Мы умели танцевать, это было эффектно, и нас даже показывали Анатолию Васильевичу Луначарскому, наркому просвещения, который любил школу и интересовался ее судьбой.

Экзаменационная комиссия была чужая и новая — страшная. Я кое-как экзамен выдержала, а товарищи, на которых было больше всего надежды, проваливались один за другим.

В это время в школе появился новый человек, он приехал с фронта и поэтому ходил в коротком полушубке (школа не отапливалась), с пистолетом на поясе. Человек в полушубке познакомился с несчастными, провалившимися на экзамене учениками и начал с ними работать. Он ставил им как режиссер отрывки, которые ученики показывали на переэкзаменовках... и получали за это пятерки. Так пострадавшие оказались лучшими.

Мы, не провалившиеся, смотрели на эти необычайные для нас этюды и отрывки, и нам захотелось работать так же.

Дальнейшие «происшествия» описал Л. В. Кулешов.

1 мая 1920 года было одним из самых решающих дней моей жизни. С утра и весь день мы, несколько студентов (я, М. Куделько, Л. Оболенский), ездили с Кулешовым на хроникальные съемки «Всероссийского субботника». Как мне было интересно первый раз увидеть съемку настоящей жизни, такую непохожую на все то, что я видела в павильонах «Руси» и Ханжонкова! Мы побывали на паровозных кладбищах, на разгрузке вагонов, на складах, на разборке железного хлама на заводах и, наконец, самое главное,— видели совсем близко Владимира Ильича Ленина, произносящего речь на закладке временного памятника Карлу Марксу и укладывающего первый камень у будущего памятника «Освобожденный труд» (на месте бывшего памятника Александру III. Теперь там бассейн «Москва»).

Владимира Ильича снимали крупным планом, и я стояла рядом у аппарата. Снимали и меня и моих товарищей в толпе около Ленина. А Кулешов был заснят в ряде кадров рядом с Лениным (он незаметно показывал оператору А. Левицкому, куда наводить камеру и крупноту плана).

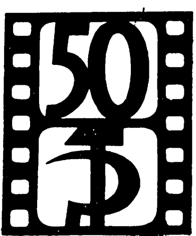
По телевидению мы видели кадры Ленина, а рядом с ним — Кулешова. Кулешов во весь рост, в черной кожаной куртке, белой рубашке, без головного убора, стоит сразу за Лениным, а в конце кадра протягивает к плечу Ленина руку.

В другом кадре — «крупном плане» — за четким лицом Ленина, слегка нефокусное, выглядывает (частями) лицо Кулешова. Эти кадры часто показывают по телевизору в дни больших революционных праздников (их надо искать в материалах о Первом всероссийском субботнике 1 мая 1920 г.).

Все, что я увидела на съемках этого дня, перевернуло мое отношение к кинематографии: я вдруг поняла безграничные возможности этого искусства, могущего показать настоящую жизнь, запечатлять события огромных масштабов — исторические дела, исторических людей.

У нас сохранился текст надписей к хронике «Всероссийского субботника». Поправки и замечания сделаны к тексту заведующим Кинофотоотделом Д. Лещенко.

Возбужденная и усталая от впечатлений проведенного дня, я пошла в школу, где состоялся торжественный первомайский вечер и показательный спектакль. На вечер приехал Луначарский, от этого еще более усилилось ощущение праздника. После торжественной части мы показывали коллективные «номера» — танцы, ритмику и физические упражнения. Потом состоялся показательный спектакль, на котором демонстрировались лучшие рабо-



ты учеников школы. Затем Кулешов, конферировавший представление, объявил, что в заключение программы «будут показаны отрывки, которые он не видел, ибо их почему-то от него скрывают», и выпустил меня с партнером Рейхом в пародиях на его постановки. Кажется, мы имели успех, и я была очень счастлива.

После Первого мая начались работа и учение, главным образом с Кулешовым.

В эти дни жить было очень трудно, холодно и голодно, но у нас не было никаких отвлечений, не было никакой другой жизни, кроме работы. Кулешов был чрезвычайно требователен и крут в вопросах дисциплины, мы не представляли себе, что могла существовать какая-нибудь причина, из-за которой можно было бы опоздать на работу хотя бы на одну-две минуты, мы не представляли, что могли существовать объективные обстоятельства, позволяющие не прийти на занятия или репетицию. Вот почему даже больные всегда приходили на работу, а позднее — на съемки. В картине «Приключения мистера Веста в стране большевиков» я снималась с температурой 40°, да еще не зная, что у меня детская болезнь корь и что свет «юпитеров» в данном случае особо мучителен для человека.

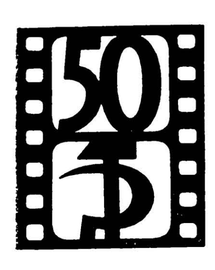
Но так же, как в детстве, после томительных многонедельных пребываний в постели, я представляла, что все могу заставить себя сделать, так и теперь я научилась вместе с товарищами не считаться ни с усталостью, ни с голодом, ни даже с болезнями, тем более с настроениями. Пока стоишь на ногах, надо делать все для дела и коллектива, работать сколько надо, то есть до тех пор, пока не будут достигнуты нужные результаты.

Так я поняла, что такое настоящее отношение к любимому делу и что такое настоящая дисциплина.

С той поры и до сих пор у меня осталось убеждение, что если интерес к работе, желание работать сильнее интереса к собственной особе, переживаниям и болезням, то и болезни можно побороть. Я замечала — когда какая-нибудь из подруг выходила замуж и делалась «богаче», у нее появлялись «заботы суетного света», ослабевал и пропадал интерес к работе, начиналось прислушивание и приглядывание к себе и своему самочувствию. Она делалась нетрудоспособной и постепенно уходила от нас совсем.

Только интерес к работе, желание работать и воля по-настоящему приближают к достижению намеченной цели. Мы это отчетливо понимали и поэтому учились и трудились, не выполняя принудительную обязанность, а делая самое главное в нашей жизни.

Несколько позднее, когда образовался так называемый «коллектив Кулешова», то для того чтобы попасть в коллектив, сделаться его равноправным членом, было необходимо: иметь данные (внешние и внутренние), талант, хорошо учиться, не отказываться ни от какой работы, уметь ее находить для себя и выучиться помимо творческой работы работе и прикладной. Так многие из нас начали снимать фотографии, проявлять и печатать, клеить пленку, показывать кинокартины, «чинить» электричество, печатать на машинке, шить и раскрашивать костюмы, изготовлять бутафорию, макеты, писать объявления, красить комнаты. Так мы научились все делать и любить всякую работу, могущую принести пользу общему делу.



ДЕБЮТАНТЫ ЭТОГО ГОДА

Владимир ЛЕВИН

Владимир Левин? Мало кто пока знает такого кинематографиста. Разве что вгиковцы, где на фестивале студенческих работ 1966 года он получил сразу две премии: за режиссуру и за лучший научно-популярный фильм.

Это был фильм «Слова».

Тот, что о глухонемых детях?—спросите вы. — Да. Там действительно показаны дети, лишенные от рождения слуха. Но дело, пожалуй, не в этом. Молодой режиссер сумел передать в этом фильме поэзию творческого труда — труда учительницы, гигантское напряжение ее силы воли, рождающее чудеса. (Подробно об этом фильме пишет Т. Хлоплянкина в № 4 нашего журнала за тот год.)

Володя Левин пришел во ВГИК, имея диплом инженера химического машиностроения (он окончил МИХМ) и пятилетний стаж работы на «Мосфильме». Почему на «Мосфильме»? Да потому, что еще в институте зародилась страсть к кинематографу. А в мосфильмовской лаборатории кинодекорационной технологии можно было совмещать полученную специальность с давнишним влечением к киноискусству.

На «Мосфильме» оказалась любительская киностудия, руководимая Григорием Львовичем Рошалем. Володя сразу же включился в ее работу — писал сценарии, участвовал в конкурсах. В 1963 году его фильм «О людях нашей студии» занял третье место среди любительских картин «Мосфильма».

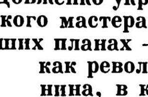
А спустя два года Володя — студент ВГИКа. Он учится на режиссерском факультете в мастерской Бориса Абрамовича Альтшулера.

— Каковы ваши творческие планы? — спросили мы его.

— Меня безумно волнует тема революции. И не только ее история. Я постоянно думаю о революционных свершениях сегодняшнего и завтрашнего, о революции в сознании людей.

Сейчас я готовлю курсовую работу о мастере завода. Хочется создать такой портрет рабочего человека, по которому можно было бы судить об огромных преобразованиях, происшедших в рабочем классе за пятьдесят лет Советской власти.

Знакомство с творчеством А. П. Довженко укрепило желание Володи Левина посвятить себя кинорежиссуре. Фильмы великого мастера возбудили в нем страсть к земле, к темам обновления жизни. В ближайших планах — фильм об агрономе. Цель — показать, как революция преобразовала русского крестьянина, в корне изменила его быт, обогатила духовный мир.



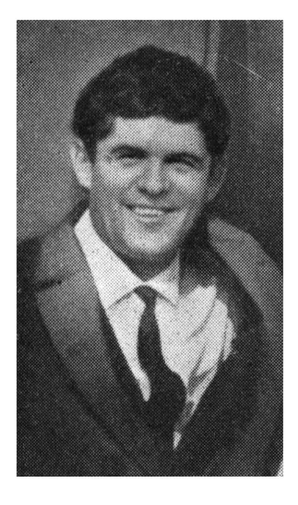
В портфеле — сценарий об А. П. Довженко. Одну из ближайших работ В. Левин намерен посвятить своему великому учителю. Это будет уже после окончания института.

Замыслов множество.

— Хотелось бы сделать экспериментальный фильм. Экспериментальный и по жанру, и по подаче материала, и по выражению мыслей. Хочется работать где-то на стыке разных видов кинематографа — игрового, учебного, научно-популярного и публицистического. Искать, искать, искать...

— А вообще творческая программа на всю жизнь, — задумался Володя, — отчизне посвятить души прекрасные порывы.

«Слова»



Павел БАЛАН

Меня часто спрашивают: как вы пришли в кино? Вопрос этот сложный. Считаю, что в большое кино я еще не пришел. Я дипломант операторского факультета ВГИКа (мастерская профессора Бориса Волчека). После окончания средней школы работал в колхозе, затем — четыре года службы в Военно-Морском Флоте. После службы был фотокорреспондентом республиканской газеты «Молдова Сочиалистэ». Тянуло в кино. Почему? Не знаю. Хотелось как можно больше прекрасных образов перенести из жизни на кинопленку. Не могу сказать, удалось ли мне это после того как я отснял восемь документальных лент. Некоторые специалисты оценивают мою работу на «хорошо», другие говорят, что «надо отобрать камеру», третьи просто молчат. Значит, главное еще впереди...

Почему я стал заниматься именно документальным кинематографом?

Работая в газете, узнал то, чего нельзя узнать на школьной скамье, в аудитории любого профессора. Жизнь — везде в столкновениях, в борении, она заставляет еще и еще раз возвращаться к тому, что ты где-то видел, когда-то чувствовал. Неописуемая жажда ощутить родную землю, на которой проходило твое детство, окунуться головой, как в речку, с бесконечным чувством доверия в эту жизнь и привела меня к документальному кинематографу.

Мечтаю снять полнометражный игровой фильм, где как в зеркале отразилась бы та прекрасная жизнь, которая должна наступить. И, может быть, хорошо что нас преследуют с детства алые паруса Грина.

Я хочу рассказать о людях, но не только о том, какие они есть, хочу показать, какими они должны быть. Я давно заметил, что камера может говорить всеми оттенками человеческого голоса и чувства. Мне кажется, что нащупал отзвук некоторых из этих голосов, работая над документальными лентами «Колодец», «Камень, камень...», «Нечто осеннее» вместе с молодыми режиссерами Владом Иовицэ и Георге Водэ. Работа была захватывающей, каждый кадр снимался с болью и радостью. Хочу раскрыть людям красоту их души, о которой они, может быть, и не подозревают.

В документальном кино можно экспериментировать, пробовать свои творческие силы, учиться видеть, трезво оценивать окружающие нас явления, а для оператора особенно важны смелая схватка с материалом, откровенность человека перед съемочным аппаратом, реальная форма, пластика, нерв и эмоциональность в изображении. Все это делает ленту убедительной и понятной без текста.

Мои любимые учителя?

Мне очень помогает творчество писателей Михаила Садовяну, Иона Друцэ. Я люблю фильмы М. Ромма, Ю. Райзмана, А. Вайды, Е. Кавалеровича.

Что касается творческих планов, то, во-первых, хотелось бы закончить работу над документальным кинофильмом «Камень, камень...», кое-что доснять, переделать.

Сейчас я назначен главным оператором полнометражного игрового фильма «Привратник рая», который снимается по сценарию Влада Иовицэ режиссером Георге Водэ. Работа только начинается.

Совместно с В. Иовицэ хочу сделать документальный фильм «Маланка» о новогодних народных праздниках на севере Молдавии. Там будут великолепные народные костюмы, краски, обычаи, то, от чего мы начали, — первое восприятие мира и красоты.

Мечтаю никогда не расставаться с кинокамерой, постоянно держать ее в руках, запечатлевать красоту жизни, богатство человеческих душ.

«Колодец»

Иван ГАЛИН

«Мал золотник— да дорог»— такими словами был охарактеризован одночастевый документальный фильм «Туда, где сходятся меридианы» в одной из газетных рецензий. Сжатым, емким, выразительным оказался короткий очерк, отобразивший красоту и величие полярной природы, величие повседневного подвига советских людей, ведущих научное освоение Крайнего Севера.

Это была режиссерская «проба пера» Ивана Галина. До этого его знали как хорошего оператора, автора многих интересных сюжетов, опытного, закаленного полярника.

И вот на экране первая полнометражная режиссерская работа Галина — пятичастевый цветной документальный фильм «Сибирью плененные».

Автор хорошо знает Сибирь, много летал над ней, ездил по ее дорогам, плавал по ее рекам. Он влюблен в Сибирь, глядит на нее удивленными глазами и не может наглядеться, не перестает радоваться ее широте, богатству, огромным не раскрытым еще возможностям. Своей влюбленностью, умением удивляться он заражает и зрителя.

В связи с этим фильмом уже писалось в одной из статей о некоторых сложившихся штампах в изображении Сибири: если снимать Сибирь, то в пору трескучих морозов, а ее реки непременно скованными льдами. Галин смело ломает стертые клише. Почему снимать Сибирь непременно зимой, когда так прекрасно и своеобразно ее недлинное лето? Почему обязательно закутанные по самые глаза люди в тяжелых валенках, когда так модно и изящно одето не только население Академгородка, но и молодые строители Братской ГЭС и других строек?

Идя от эмоционального восприятия, режиссер смело «стыкует» зиму и лето, сталкивает контрастные образы, вызывая у зрителя свежие и неожиданные представления и ассоциации, создавая новый, непривычный образ Сибири.

Иван Галин — один из тех, чье призвание определилось рано, жизненный путь был прямым и целеустремленным, без крутых поворотов, тупиков и изломов. Он шел через увлечение фотографией со школьных лет, занятия фотографией в кружке районного Дома пионеров, работу на Центральной студии документальных фильмов помощником и ассистентом оператора. По возвращении из армии—снова студия, заочное операторское отделение ВГИКа и затем некоторое время — журналистский факультет МГУ. Работал оператором на ЦСДФ и одновременно внештатным разъездным корреспондентом ТАСС. С самого начала самостоятельной деятельности отчетливо определился вкус Галина к журналистике, публицистике.

Творчество оператора и режиссера Галина тесно связано с Севером.

— Все, что за Уралом, — мои владения,—шутит Галин, с оттенком серьезности.

В творческой карточке оператора Ивана Галина сюжеты «Город за 69 параллелью», «Самый северный в мире», «На благо народа», материалы с атомохода «Ленин», корреспонденции о рыбаках, полярниках и много других. Некоторые из них отмечены на устраивавшихся прежде всесоюзных конкурсах.

Галин называет своих любимых учителей, которым считает себя особенно обязанным. Среди них П. Русанов, у которого он долго работал ассистентом на Дальневосточном корпункте, В. Микоша — первый рецензент его фотографий, многому научивший его не только в чисто профессиональной области, но и привившим строгое, требовательное отношение к своей работе. Называет он и И. Горчилина, раскрывшего перед ним тайны светописи, умение светом выделить и подчеркнуть главное. Превосходный режиссер-монтажер И. Сеткина помогала развить его монтажное мышление, умение снимать точно и лаконично.

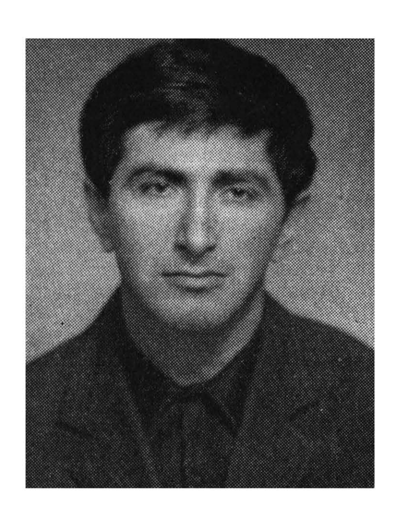
Режиссерский дебют Галина прошел успешно. Фильм, посвященный 50-летию Советской власти, хорошо встречен советским и зарубежным зрителем.

Галин занят сейчас работой в качестве оператора над широкоформатным фильмом «Страна моя», который ставит к юбилею Советской власти И. Копалин.

Закончив ее, Галин вернется на избранный им режиссерский путь.

— Меня подхватила и понесла стихия полнометражной масштабной кинопублицистики, в этом жанре и надеюсь работать.—Он улыбается и молчит в ответ на вопрос о своем будущем фильме. — Говорить об этом рано.

«Сибирью плененные»



Семен

АРАНОВИЧ

Сегодня наш кинематограф располагает неигровыми фильмами, которые отмечены высокой степенью художественности, если понимать под этим наличие в фильме неигровых ситуаций, а — что самое главное — настоящего, большого характера (или же художественно ярко выраженной социальной идеи — как, скажем, в фильме М. Ромма «Обыкновенный фашизм»).

Появление этих лент связано, на наш взгляд, с развитием нового жанра, который можно было бы назвать художественной публицистикой. Кстати, именно этот жанр пользуется сейчас особой популярностью в литературе.

«Друг Горького — Андреева»

Последние два года в интересующем нас направлении успешно работает молодой ленинградский режиссер Семен Аранович.

Он пришел во ВГИК из армии, имея специальность штурмана-испытателя. Учился в мастерской Романа Кармена. От своего мастера Семен унаследовал энергию и любовь к документальному факту.

В дипломной работе «Последний пароход» Аранович пробует силы. Фильм этот не известен широкому зрителю, но именно здесь уже сказались те качества режиссера, которые позволяют ему быть постоянно оригинальным в решении самых разнообразных тем и сюжетов. Это фильм о Соловках, некогда печальном месте, избранном царским правительством для ссылки профессиональных революционеров. Но Аранович сумел рассказать в фильме и о судьбе старожила-рыбака, для которого Соловки — Родина, и жизнь этого сурового края поворачивается для нас новой, неизвестной гранью.

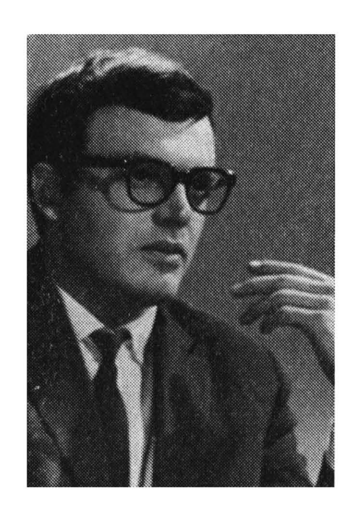
Три следующих фильма: «Сегодня — премьера», «Время, которое всегда с нами» и «Друг Горького — Андреева» — начало более смелых поисков в жанрах, уже хорошо известных. Это монографии о работе театрального режиссера, о двух женщинах-революционерках. Мало ли было фильмов, посвященных жизни известнейших актеров, режиссеров, писателей, ученых, полководцев?! Фильмов, сделанных добросовестно и почтительно, с привлечением архивных и иных материалов, с выдержками из старых кинолент?!

Но что-то было в этих фильмах от иллюстраций к уже известным истинам, а героев этих лент можно было смело причислить к лику святых.

Но вот появляется серия картин о жизни выдающихся людей нашего времени — Коллонтай, Андреевой,— и мы с удивлением замечаем, что они поразительно обыкновенные и простые люди, наделенные, как и мы все, различного рода слабостями и сомнениями, ищущие и страдающие и даже — что совсем невероятно — ошибающиеся и любящие! Мы видим процесс жизни и творчества этих людей, видим его в развитии, в противоречиях, мы становимся соучастниками этого процесса и понимаем, что эти «великие» живут теми же законами и мучительно ищут ответ, скажем, на такой, казалось бы, банальный вопрос: «В чем смысл жизни?» И режиссер ищет ответ на этот вечный вопрос, а мы, участвуя в этих поисках, открываем для себя все новые грани бесконечно разнообразного мира...

Сила картин Арановича — в умении средствами документального киноискусства рассказать о ярких и больших характерах своих героев. В этом смысле его фильмы содержат большой заряд положительного примера, которого еще так недостает нашему кинематографу. В этом главная перспективность поисков Семена Арановича.

Сейчас режиссер работает над новым фильмом — монографией о М. Горьком. Хочется пожелать ему в будущем испробовать свои силы и в других жанрах документального кино, в жанрах, позволяющих не только анализировать жизнь, но и активно вмешиваться в ее переустройство. Хочется пожелать ему большой творческой смелости.



Леонид ПОПОВ

Несколько лет назад ВГИК предпринял смелый эксперимент — решил набрать студентов из числа... уже окончивших высшие учебные заведения страны. Мастерскую научного кино интересовали нравственно зрелые, одаренные молодые люди, имеющие высшее специальное образование. Среди поступивших на режиссерский факультет Киноинститута оказался молодой биолог Леонид Попов. За плечами юноши, переступившего порог художественного вуза, были биофак Московского университета и год работы по специальности. Именно в этот предшествующий ВГИКу период созрели и творческие симпатии будущего кинорежиссера.

Работа биолога определяла географию его местожительства. Он побывал на Кольском полуострове и Таймыре, в Средней Азии и Закавказье, изучил Северный Урал. Как кинолюбитель он увлекался фотоосвоением чудесной природы своей страны. Он пробовал, и небезуспешно, писать рассказы о биологах. И постепенно робкие шаги дилетанта-писателя и дилетанта-кинематографиста переросли в большое и серьезное увлечение искусством.

Три года учебы во ВГИКе укрепили его симпатии. В 1965 году Леонид Сергеевич Попов, окончив второе высшее учебное заведение, получает диплом кинорежиссера и попадает на Центральную студию научно-популярных и учебных фильмов.

И снова — первые шаги в овладении профессией, на этот раз кинорежиссурой. Вот здесь-то и пригодился опыт, приобретенный еще до ВГИКа,— знание биологической науки, умение ориентироваться в предмете, безошибочно определять главное звено в научном исследовании. Эти качества сослужили хорошую службу режиссеру и в его небольших, сугубо специальных работах, сделанных в сельскохозяйственном объединении «Центрнаучфильма», а также в большой картине «Земля, на которой мы живем». Эта последняя кинокартина рассматривала проблемы, связанные с ростом населения земли. Фильм был направлен против мальтузианства и неомальтузианства, трезво оценивал затруднения человечества в связи с перенаселением земного шара.

Тысяча девятьсот шестьдесят шестой год — второй производственный год — оказался для Леонида Попова особенно плодотворным. В этот период он снимает по своему сценарию двухчастевый фильм «Проблема рака». Автор весьма наглядно разъясняет существо работ советских медиков по борьбе с этим грозным заболеванием. Фильм широко использует микрокиносъемки: увеличенные в сотни раз раковые клетки живут на экране — делятся, меняют свою структуру.

Да, медики уже видели с помощью киноаппарата процесс размножения злокачественных клеток. Познакомились с ними и мы, рядовые зрители.

Вторая работа минувшего года — очень маленький киносюжет, микрокинозарисовка «Мой сын», снятая и смонтированная с несомненным мастерством,—сделала известным имя Леонида Попова среди любителей киноискусства во всем мире.

Самый маленький, пятидесятисекундный кинофильм, в который вместилась большая и благородная мысль о бесчеловечности войны, скорбел со всеми матерями мира, потерявшими своих сыновей. «Мой сын» получил серебряный приз на конкурсе в Монреале (см. следующие стр.).

А сейчас Леонид Попов уже увлечен новой идеей: он обдумывает фильм по роману академика В. А. Обручева «Земля Санникова». Это будет полнометражная научно-фантастическая картина, потребующая освоения новых областей кинематографа. Пожелаем же добрых успехов молодому одаренному кинорежиссеру.

«Мой сын»

МОЙ ФИЛЬМ

ДЛЯ КОНКУРСА В МОНРЕАЛЕ

Задание было таково:

1. Тема—«Земля людей».
2. Продолжительность демонстрации—50 секунд.
3. Текст на английском или французском языке.

Итак, 50 секунд — 23 метра, меньше чем титры в обычном фильме.

50 секунд, 50 секунд, 50 секунд... О чем?

«Земля людей»? Антуан де Сент-Экзюпери?

Земля-пустыня. Звезды. Космос. Бесконечность. Жизнь и смерть.

Воздействовать на разум? Но... 50 секунд. На чувства? Как? Какие?

Рождение человека!

Вспоминаю Дзигу Вертова, умевшего выражать многое в одном кадре.

Мать и дитя. Жизнь и смерть. Война!

И для чего рождается человек? Чтобы умереть?

Война. Мать. Сын. 50 секунд.

Фото!

Альбом!!!

«Это мой сын. Он погиб под Ленинградом».

Текст на английском или французском языке.

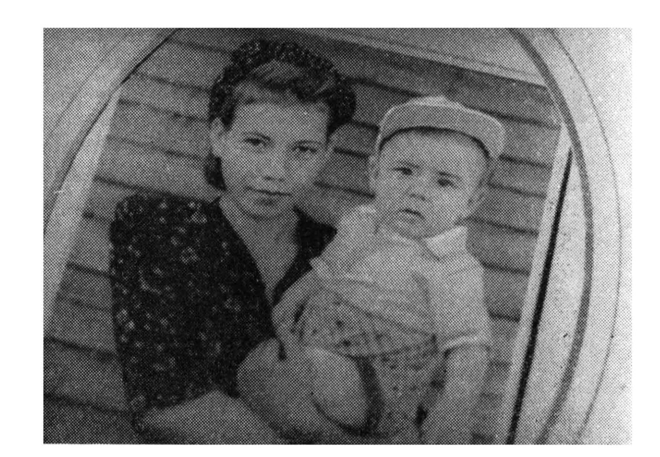
This is my Son. He died defendind Leningrad. C'est mon fils il a ètè tuè près de Leningrad.

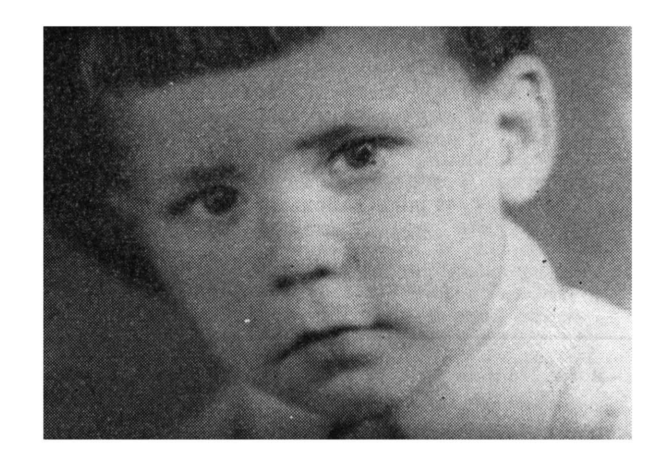
Нет — лучше: МА-МА, ПА-ПА — это понятно всем. Итак, альбом!

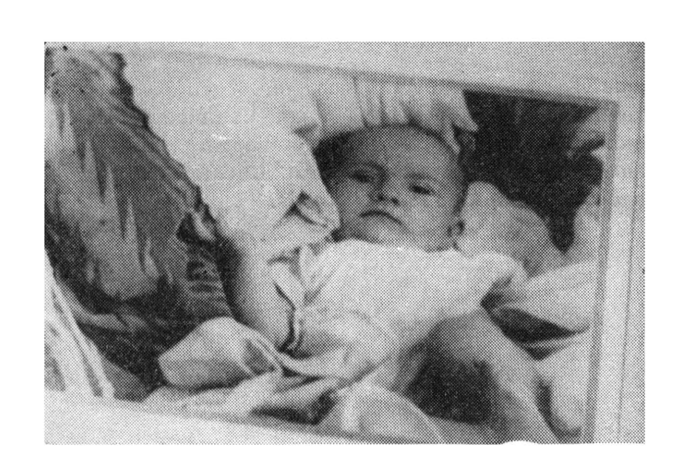
Мать пережила сына. Для нее он остался малышом. Могилы солдат и мать. Голос сына: МА-МА-А!

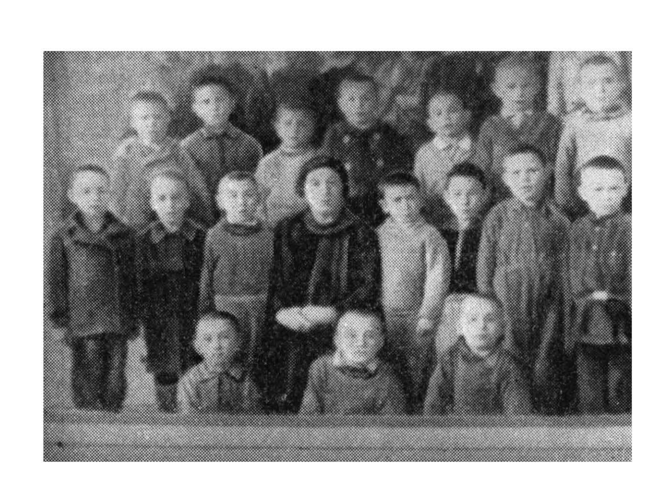
Эта запись — конспект мыслей, которые привели к очень короткому фильму «Мой сын».

Л. ПОПОВ.









Могила №2.
Фоминых
Анатолий Сергеевич
1924 — 1944

Вадим ВИНОГРАДОВ

— Уже в школе я твердо знал, что должен стать химиком. Я пропадал в химической лаборатории, без конца ставил замысловатые опыты, увлекался «химической» литературой, учебник по химии зачитывал до дыр.

— А как же пришло увлечение кинематографом?

— Через химию. Мне захотелось рассказать о поэзии этой науки, ее сокровенных тайнах посредством киноэкрана. С этими мыслями я — уже имея высшее химическое образование — и решился на ответственный шаг — поступил в Институт кинематографии.

Так причудливо и плодотворно переплелись в творческой биографии молодого режиссера «Центрнаучфильма» Вадима Виноградова его устремления, склонности.

Всего три года назад мы впервые увидели имя этого режиссера в титрах его дипломной работы — киножурнале «Хочу все знать». Все сюжеты этого номера были посвящены химии. Автор рассказал в нем, как из газа рождается полиэтиленовая пленка, как благотворно влияют на развитие растения химические удобрения, какие возможности у созданного химиками материала — ситала и многое другое. Всю эту обширную и многоликую информацию Вадим Виноградов сумел подать емко и занимательно. Казалось, начинающий режиссер в этой работе хотел восславить свою первую любовь — химию.

А следующая работа режиссера — двухчастевый фильм «Химики» — обнаружила еще одну примечательную грань его дарования — поэтичность. Этот фильм также был обращен к тем зрителям, которые стоят на пороге «взрослой» жизни и нуждаются в умном и добром советчике. И Виноградов, поэтично и мягко ведя рассказ, словно обращался к зрителям: смотрите, как прекрасен мир химии, мир стекла и чудесных превращений, смотрите, как прекрасны, одухотворены лица людей — думающих, спорящих, сомневающихся, радующихся удаче. Двери таких лабораторий открыты перед вами — входите!

Работы Вадима Виноградова отличает необыкновенная легкость интонации, умение обратиться к юным зрителям с нужным, понятным словом, «жестом» и даже вопросом. Вот перед нами, казалось бы, давно виденное, привычное занятие — игра в мяч. А вот почему мяч скачет? — с таким вопросом и обратился режиссер к совсем маленьким зрителям в совсем маленьком фильме «Почему скачет мяч?» И ребята через привычное, знакомое узнали много нового. Они узнали о каучуке — замечательном соке тропического дерева — материале, обладающем удивительным характером, упрямством и податливостью, гибкостью и твердостью; узнали о неутомимом работнике — воздухе и о самой совершенной форме в природе — шаре.

А последнюю свою работу, посвященную создателю отечественного каучука, замечательному ученому Сергею Васильевичу Лебедеву, режиссер назвал «Небываемое бывает». Этот фильм Виноградов строит на самом разнообразном материале. Тут и натура, и инсценировки, и кадры старой хроники, и рисунки Остроумовой-Лебедевой — жены и друга Сергея Васильевича. И небольшая кинозарисовка на «химическую» тему превратилась в поэтическую киноновеллу, воспевающую подвиг ученого, который в трудные годы разрухи и экономической блокады «обул» машины в отечественную резину.

Четыре фильма — и все о химии. Ну а дальше, как дальше будет развиваться творчество этого режиссера?

— Я хочу рассказать ребятам о многом интересном и неожиданном.

И помимо горячо любимой химии режиссера неожиданно заинтересовали шахматы и математика. А впрочем, он по-прежнему ищет необычайное в обычном, неожиданное в привычном.

Впереди у Виноградова много новых замыслов, интересных планов. И, несомненно, зрителей — и юных и не юных, — тех, кто любит науку и любит кинематограф, ожидают новые интересные встречи с этим интересным режиссером.

«Почему скачет мяч?»

В. ЛИСТОВ

Кинематографист Михаил Кольцов

Он писал великолепные статьи о кино. К примеру: «Мы наблюдаем плавание одного из кораблей нашего революционного флота по европейским портам. Кажется, никакое путешествие никакой морской эскадры не вызывало такого брожения умов, такого стечения публики, как один-единственный «Броненосец «Потемкин», объезжающий Запад».

Продолжая эту мысль, можно сказать, что образ мятежного корабля, вышедшего в вечное плавание по свету, стал постоянным, он кочует по всем статьям, брошюрам, монографиям о советском кино, об Эйзенштейне, о «Потемкине». То, что сейчас кажется всеобщим достоянием, в первооснове своей принадлежало одному Кольцову, его пониманию, его таланту. Не будучи специалистом в области игрового кино, берусь все же утверждать, что статьи Кольцова «Хорошая работа», «Кинококки», «Правила игры» и многие другие являются драгоценными образцами того, как надо писать о кинематографе. Еще найдется исследователь, который покажет, как много внес выдающийся публицист в мир советского экрана 20-х—30-х годов.

Но, право, ошибется тот, кто поспешит зачислить Кольцова-кинематографиста исключительно по ведомству теории и критики. Молодой Кольцов был одним из тех, кто закладывал фундамент советского кинопроизводства. Оно было его профессией. К сожалению, эта страница биографии Кольцова изучена мало.

Лишь по скудным, разбросанным в разных местах документальным и мемуарным свидетельствам можно сейчас — да и то не в полной мере — воссоздать участие Кольцова в жизни, в становлении нашего кинематографа. Первое слово пусть принадлежит его родному брату — художнику Борису Ефимову. Вот как Б. Ефимов рассказывает о появлении Кольцова в Киеве летом 1918 года:

«Заключив Брестский мир с германским империализмом, большевики не отказываются в тот момент от мирных отношений с его сателлитом — гетманом... Из Москвы приезжает советская мирная делегация во главе с Д. Мануильским, и вслед за ней появляются в Киеве советские сотрудники, эксперты, журналисты. Среди них и молодой работник советской кинохроники Кольцов.

Да, брат в ту пору был больше кинематографистом, чем газетчиком. Ему очень нравилась работа в документальном кино, он уже приобрел в этой интересной области кое-какой опыт...»

Итак, летом 1918 года Кольцов не столько газетчик, сколько кинематографист, да еще с кое-каким опытом. Замечание Б. Ефимова можно несколько конкретизировать: кинематографический опыт Кольцова к тому времени составлял, вероятно, месяцев семь-восемь. Узна́ем ли мы когда-нибудь точную дату его прихода в кино? Скорее всего — не позже ноября—декабря 1917 года. Так или иначе, но одна из документальных съемок Скобелевского просветительского комитета, в которой Кольцов принимал участие, относится несомненно к декабрю.

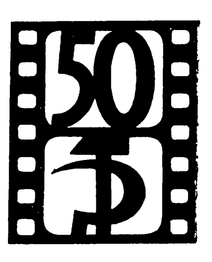
I. «ВОЙНА ВОЙНЕ»

Ему было тогда девятнадцать лет.

Он числился студентом Петроградского психоневрологического института и жил напряженно, взахлеб, полностью отдаваясь бурному течению событий 1917 года. Первая книжка молодого публициста называется «Россия освободилась». Она вышла в Петрограде и помечена 1917 годом. Так что Кольцова-литератора можно считать ровесником Октября.

А как же кинематографист?

В трехтомнике Кольцова, вышедшем



десять лет назад, к примеру, нет ни слова о киноработах автора. Тогда я решил спросить Б. Ефимова:

— А не писал ли об этом сам Кольцов?

— Читайте ранние кольцовские очерки,— посоветовал Б. Ефимов.

И я засел за это увлекательное занятие. Увы! Кольцов многое рассказывает об окружающем и почти ничего о себе. Он отнюдь не рекомендуется читателю кинохроникером, он тщательно избегает называть повод, который привел его к месту того или иного события. Ранний очерк «Война войне» ничем в этом смысле не отличается от других, но, прочитав его, я понял, что именно здесь Кольцов-кинематографист себя «выдал».

Очерк «Война войне» начинается с описания поездки автора из Петрограда в Двинск (ныне Даугавпилс).

К Двинску в середине декабря 1917 года приковано внимание всех народов, втянутых в мировую войну. Отсюда в Брест-Литовск отъезжает для переговоров с немцами советская мирная делегация. Кольцов рисует потрясающую картину всеобщей жажды мира, рассказывает о неизбежном, упрямом сером потоке солдат, живущих одной только мыслью: «Домой!»

Второго декабря подписано перемирие. Смолкли пушки на русско-германском фронте. Но перемирие — еще не мир. И солдаты обеих армий, четвертую зиму встречающие в окопах, ждут, с обостренным вниманием ждут новостей из Бреста и Двинска. Здесь, пишет Кольцов, «центр антивоенной пропаганды, штаб-квартира мирной кампании. Отсюда идет умерщвление войны».

Но «умерщвление войны» идет не только на высоком дипломатическом уровне. Все чаще и чаще измученные люди выходят на «ничью землю» — брататься. Свидетелем одного из таких братаний оказывается Кольцов:

«Нейтральная зона. Дальше машина, по условиям перемирия, идти не может. И дороги нет...

Огромная, верст на двадцать в ширину, ухабистая, неровная снежная равнина. Сзади — лес, впереди маячат красные развалины иллукстского костела...

Отлогий подъем ведет на холм, где Иллукст*.

Какой Иллукст? Зачем называть так гладкое место с единственной памятью о прошлом — полутора обгорелыми стенками маленького костела?

Поднимаю глаза... Вздрагиваю. За колючей изгородью спокойно стоит живой немецкий часовой. Не пленный, не враждебный, не разведчик. Он опирается на штык, бесстрастно смотрит.

— Wo sind dis Deutschen?

— Da oben, links*.

На холмике, шагах в ста, стоит большая группа немцев и молча смотрит на приближающихся...

В мерзлой пустыне, на развалинах живого и мертвого, снова встретились люди, люди. Не враги, не русские с немцами, «не кровожадные тевтоны-насильники» с «дикими пьяными славянскими свиньями», а впервые за несколько лет люди с людьми...

Перемирие длится уже две недели, никаких правил никто не нарушал, но в глазах у германцев крепкий блеск недоверия. Унтер-офицер, короткий, толстый, в шапочке блином, треплет по плечу нашего солдата, смеется, роняет шутливое, но блеск в глазах выдает...

Лед ломится — начинают брататься. В отдельных кучках — разговоры и смех. Общая платформа — торговля. Товарообмен. Старый, но верный путь.

Толстые, в суконных пелеринах ландверы... У них — дешевые часы, зажигалки, карманные фонари, дешевые сигары.

У наших — сельское хозяйство, сырье, натура. Предлагают немцам каменные ковриги хлеба, серое и желтое грубое мыло, изредка масло.

Торг оживляется. Божатся на непонятном друг другу языке, бьют себя кулаком в грудь, уговаривают уступить...

Лейтенант с розовым, свежебритым лицом и студенческим дуэльным шрамом, в кепке и зеркальных ботфортах тоже втиснулся в толпу и раззадорен солдатской торговлей.

Когда все обменено и устали, рассаживаются на кочках и через переводчика беседуют:

— Герман, кончай войну!

— Рад бы,— немец говорит,— кончить. Всей душой истомились...

— Правильно! И ведь немец, он, к примеру, тоже одинаковый человек...

— Конечно, простая же вещь... Нипочем зря пропадали.

Простая вещь».

Пусть читатель простит длинную цитату — в ней все важно, до последнего штриха, до мельчайшей подробности.

Все, о чем пишет Кольцов, я видел. Видел, хотя родился на два десятилетия позже. В Красногорске, в кинодокументальном архиве, есть лента «В дни мирных переговоров на фронте» производства Скобелевского просветительского комитета. Один из сюжетов этого фильма — братание. Читая кольцовский очерк после просмотра ленты,

* Иллукст — небольшой городок близ Двинска (ныне Иллуксте).

— Где немцы?
— Там наверху, налево.

На демонстрации на Красной площади 1 мая 1918 года

«В дни мирных переговоров на фронте» (среди братающихся солдат Михаил Кольцов — справа)

«В дни мирных переговоров на фронте». Братание русских и германских солдат на окраине города Иллукст. Декабрь 1917 года

«В дни мирных переговоров на фронте». Комиссар V армии Собакин

встречаешь, как старых знакомых, немецкого лейтенанта в пенсне, толстого унтера в шапочке блином, узнаешь сцену импровизированного товарообмена посреди заснеженного поля.

Титры свидетельствуют, что сюжет снят в Иллуксте, маленьком латышском городке недалеко от Двинска. В кадр попадают и руины костела. Они все время маячат на втором плане во время братания. Несколько метров специально посвящено этому костелу. «Разрушения войны. Иллукст» — так титры комментируют изображение.

Дата этой съемки также установлена. В статье «Кадры под лупой» в ноябрьской книжке «Искусства кино» за 1964 год я утверждал, что фильм «В дни мирных переговоров на фронте» был снят в декабре 1917 года. Замечание Кольцова: «перемирие длится уже две недели» — еще раз, теперь уже окончательно, подтвердило догадку. Ведь перемирие было заключено 2 декабря, и две недели, прошедшие с тех пор, дают нам дату съемки: середина декабря.

Таким образом, время пребывания Кольцова в Двинске и Иллуксте совпадает со временем съемки. Напрашивается предположение: Кольцов принимал участие в создании фильма.

Между лентой и очерком можно перекинуть еще несколько «мостиков». Кольцов описывает вокзал в Двинске — в фильме есть общий вид вокзала. Кольцов рассказывает о большом грязном доме комиссариата V армии — в фильме снят фасад этого здания. Наконец, о комиссаре V армии публицист пишет так: «Комиссар сидит в обветшалой комнате и ест селедку. На столе без скатерти — крошки, объедки колбасы, большой взводный чайник, жестянка от табака, в ней сахарный песок; газеты и патроны. Комиссару идет и большая белая папаха, и тяжелая поступь, и фамилия Собакин, и небольшой рост».

Портрет комиссара Собакина есть в фильме. Он в точности такой, каким его описал Кольцов.

Кинодокументальный сюжет не сохранил для нас обветшалой комнаты, стола и характерных предметов, на нем разбросанных. Текст Кольцова вообще подробнее, богаче, если хотите, даже скрупулезнее фильма. И это лишнее подтверждение того, что Кольцов сам присутствовал при съемке, а не писал очерк «с экрана». Будь журналист хоть трижды Кольцовым, он не смог бы издалека домыслить такую массу достоверных и точных деталей.

Если бы в семнадцатом году было звуковое кино, то текст печатного очерка Кольцова можно было бы без труда наложить на многие планы двинской ленты в качестве дикторского текста. Кстати, не заинтересуется ли этой операцией кто-нибудь из наших документалистов? Отснятый материал плюс «сценарий» Кольцова — можно смонтировать интересный фильм!

Участие Кольцова в двинско-иллукстской съемке подтверждают и мемуары Б. Ефимова: «Брат производил съемку первомайского военного парада на Ходынском поле в Москве, на кораблях Балтийского флота, снимал эпизоды гражданской войны в Финляндии и сцены братания русских и немецких солдат под Двинском».

Того же мнения придерживается и биограф Кольцова Г. Скороходов: «Кольцов побывал на фронте. На позициях, расположенных недалеко от Двинска, он присутствовал при братании русских и немецких войск». Скороходов сообщает также, что зимой 1918 года в Финляндию, где в то время была провозглашена Советская власть, ездила съемочная группа, в составе которой были М. Кольцов и известный оператор П. Новицкий.

Документальная лента, снятая ими в Гельсингфорсе, Таммерфорсе, Вильпула и других городах, сохранилась до сих пор. Этот киноочерк тоже интересно сопоставить с печатным очерком Кольцова «Красная Финляндия». Место и время событий, многие характерные детали совпадают здесь так же, как и в «двинском» случае...

Кольцов не был оператором. На студии Скобелевского просветительского комитета он занимал должность руководителя съемок. В его задачи входило выбирать объекты, организовывать съемки, участвовать в монтаже и составлении титров — все это режиссерские обязанности.

В первых советских киноорганизациях в 1918—1919 годах Кольцов занимался и ответственной руководящей работой, об этом свидетельствуют документы того времени.

2. В ЛИАНОЗОВСКОМ ОСОБНЯКЕ

Пройдут семнадцать лет, и Кольцов, вспоминая недавнее прошлое, напишет в одном из своих правдинских очерков: «В этот особняк на Малом Гнездниковском переулке мы входили весной восемнадцатого года с красногвардейским отрядом, ставили посты в подъезде и у ворот, медленно проходили комнату за комнатой — и зимний сад с пальмами в кадках, и балкон с оставленной детской колясочкой, и погреб с винными лужами, и салон с плюшевыми занавесами, и мраморную лестницу с чучелом медведя, с подносом для карточек купеческих визитеров, приходивших поздравлять господина Лианозова с новым годом и праздником святой пасхи.

В этом особняке, мрачноватом и бестолково построенном, суждено было вырасти и

распуститься яркому цветку советского кино».

Кольцов пишет «мы входили», и это действительно первые шаги нашего кино, ибо речь идет о создании Московского кинокомитета весной 1918 года. Именно для этой первой советской кинопроизводящей организации был реквизирован тогда особняк миллионера Лианозова. За пять десятилетий много повидали его стены, прошла масса людей, сменилось немало вывесок, но дом в Гнездниковском и до сих пор остался центральным штабом советского киноискусства. Тем дороже для нас кольцовские строки из старой «Правды».

«Мы входили!» — так и слышатся гулкие шаги под сводами большого пустующего особняка; так и видятся голодные, веселые, неутомимые его обитатели. Они пока не знают, какое великое дело в их руках. Здесь каждая съемка — открытие, каждый метр негативной пленки — богатство.

О том, в каких съемках участвовал Кольцов в это время, известно очень мало, почти ничего. Б. Ефимов, как мы помним, рассказывает, что его брат участвовал в съемках первомайского парада на Ходынском поле. То была первая крупная работа Московского кинокомитета, где Кольцов работал с апреля 1918 года. Однако фильм о праздновании 1 Мая 1918 года в Москве не сохранился. Остался лишь драгоценный фрагмент съемки оператора П. Новицкого: В. И. Ленин вместе с Н. К. Крупской и М. И. Ульяновой уезжает после военного парада с Ходынского поля. И еще один план — колесница Союза металлистов на Красной площади.

Участие Михаила Кольцова в создании фильма «Пролетарский праздник 1 Мая в Москве» вполне вероятно.

Во-вторых, сохранившаяся справка, выданная Кольцову Кинокомитетом, свидетельствует, что 2 мая он был в Москве. И ничто, разумеется, не мешало ему быть в столице и накануне, то есть 1 мая. В-третьих, именно во время первомайского парада Кольцов присутствует на Ходынке, что наглядно подтверждается его очерком «Звездоносцы». Так может писать только очевидец:

«В солнечный день первого мая восемнадцатого года на Ходынском поле вся Москва. Сегодня на первом большом параде новое войско. Сбежались друзья и враги. Рабочие кепки пришли смотреть свою защиту, шляпы и котелки — хихикать и злорадствовать. Уцелевшие дипломаты и шпионы с биноклями через плечо испытуют окружающее; полугодовалое правительство демонстрирует свою армию — забавно!..

Красная Армия, московский гарнизон — здесь почти тридцать тысяч — церемониальным маршем проходит перед наркомом».

Если Кольцов был хроникером Кинокомитета, если он присутствовал 1 мая на Ходынке, где в это время Кинокомитет снимал документальный фильм, то можно ли представить себе, чтобы Кольцов не принимал в нем никакого участия? Тем более, что Кольцов в это время уже не просто хроникер, а руководитель съемок.

Его послужной список, составленный в ноябре 1921 года, гласит: «1918 год. Зав. отделом хроники Всероссийского Кинокомитета Наркомпроса, редактор «Кинонедели». И можно добавить: член Коллегии Кинокомитета.

Гнездниковский...

Как хочется преодолеть толщу десятилетий и, вместе с Кольцовым пройдя по булыжнику Тверской, свернуть в переулок и ступить на крыльцо дома номер семь. По этим ступеням, протирая запотевшие стекла пенсне, поднимался Луначарский; громыхал тяжелой дверью Маяковский; вслед за профессором химии Дмитрием Лещенко сюда деловитой походкой спешил А. Серафимович. Отсюда уезжали на фронты операторы и, возвращаясь, приносили в эти стены тяжелый запах боев, вагонную бессонницу и сотни метров уникальных, невиданных сюжетов.

Кольцов — редактор «Кинонедели», первого советского периодического киножурнала. Он в гуще людей, в гуще их многочисленных и подчас противоречивых интересов. Острая память журналиста на долгие годы сохранила для него всех, с кем в разное время пришлось работать и встречаться под крышей лианозовского дома. Были здесь и друзья, были и недоброжелатели. Но плохое забылось, доброе осталось. И людям, стоявшим у колыбели нашего кинематографа, Кольцов посвятил строки, полные уважения и понимания:

«Странные, непохожие, чудаковатые, своеобразные люди стали понемногу собираться в нетопленных, замусоренных комнатах на Гнездниковском. Плечистый юноша в студенческой фуражке пробовал объясниться с щуплым австрийским военнопленным в изодранной шинели. Барственный мужчина в щегольском сюртуке злобно препирался с бледным человечком в очках и кожаной куртке. Круглый юноша, грозно вихря стоящие дыбом волосы, угрожал поставить Москву дыбом и весь мир дыбом.

Они были почти подозрительны на вид, эти разношерстые немыто-нечесанные и, несомненно, плохо кормленные люди. Что можно было ждать, как можно было верить в эту публику.

Ну, а тот, кто поверил, не раскаялся. Прошли года: студент стал учить других, он вырос в крупнейшего режиссера Вертова, автора изумительных «Трех песен о Ленине». Пленный в австрийской шинелишке стал известен всему миру как чудесный оператор Тиссэ. Барственный Гардин в визитке потряс миллионы зрителей образом старого рабочего из «Встречного». А самонадеянный юноша со стоячей шевелюрой превзошел все и даже свои собственные надежды. Имя его, Сергей Эйзенштейн, стало на большой период во всем мире символом передовой революционной кинематографии...» *

Характеристики Кольцова говорят о многом. Но о многом и не говорят. Публицист, верный своей манере, называет по имени всех, кроме одного. Кроме бледного человечка в очках и кожаной куртке. Это, несомненно, он сам, Михаил Кольцов, в который уже раз скрывающий свою причастность к молодому советскому кино!

Справедливости ради следует заметить, что одновременно с Эйзенштейном Кольцов на Гнездниковском не работал. А вот о плечистом юноше в студенческой фуражке, своем коллеге по Петроградскому психоневрологическому институту, он мог бы рассказать подробнее.

Вертов и Кольцов, два будущих гиганта публицистики, в восемнадцатом году были сослуживцами по Кинокомитету. Причем Кольцову принадлежала честь приобщить Вертова к миру кино.

Послушаем, что говорит об этом Вертов в тезисах «Рождение киноглаза», написанных в 1924 году:

«И однажды, весной 1918 года,— возвращение с вокзала. В ушах еще вздохи и стуки отходящего поезда... чья-то ругань... поцелуй... чье-то восклицание... Смех, свисток, голоса, удары вокзального колокола, пыхтение паровоза... Шепоты, возгласы, прощальные приветствия... И мысли на ходу: надо, наконец, достать аппарат, который будет не описывать, а записывать, фотографировать эти звуки. Иначе их сорганизовать, смонтировать нельзя. Они убегают, как убегает время. Но, может быть, киноаппарат? Записывать видимое... Организовывать не слышимый, а видимый мир. Может быть, в этом — выход?

В этот момент — встреча с Мих. Кольцовым, который предложил работать в кино.

Начинается Мал. Гнездниковский, 7 и работа над журналом «Кинонеделя».

Вдумываешься в эти отрывочные, по-вертовски стремительные строки и понимаешь: да, здесь день рождения «Киноглаза». Но что это был за день? Когда именно Вертов приглашен Кольцовым? Где дата прихода Вертова на Гнездниковский? Неизвестно.

И чем больше возникало таких безответных вопросов, тем становилось обиднее. В самом деле, если кино самое важное из всех искусств, то как можно обходить, забывать такую веху — встречу Вертова и Кольцова?

Театроведы рачительнее нас. О встрече Станиславского и Немировича-Данченко в «Славянском базаре» в 1897 году они создали целую литературу, посвятили ей музейные стенды. Еще бы — начало Художественного театра, мхатовской школы. А история кино часто с непростительным спокойствием проходит мимо целых пластов своих богатств, не разрабатывая их, как бы не сознавая их ценности.

Итак, мы ищем дату прихода Вертова к Кольцову на Гнездниковский. Пока ясно, что это после апреля 1918 года, когда сам Кольцов стал работать в Москве, но раньше июля, когда он оставил кинокомитетскую службу.

...Золотоискатели знают, что крупные слитки можно иногда найти в отвалах, в пустой породе. Факты истории порой дороже золота. Но и они нередко находятся в «отвалах», в массе скучных и, кажется, совершенно бесперспективных документов. Вот почему нам придется сейчас на некоторое время уклониться от встречи Кольцова и Вертова и терпеливо перелистать несколько увесистых дел бухгалтерии Кинокомитета. В одном из этих толстых томов сшиты ведомости на выдачу зарплаты сотрудникам за 1919 год. Из месяца в месяц не меняются ни форма, ни содержание этих произведений финансово-счетного искусства.

Но одна ведомость меня заинтересовала. В ней около каждой фамилии выцветшим карандашом проставлены какие-то даты. Часть ведомости, относящаяся к зарплате кинохроникеров, выглядела так:

«ТРЕБОВАТЕЛЬНАЯ ВЕДОМОСТЬ»
на зарплату с 15 августа по 1 сентября 1919 г.

Подотдел производства.
Отделение натурной съемки.

Заведующий Шнейдер Михаил Яковлевич	1. II. 19
Инстр. орг. съемки Вертов Денис Аркадьевич	28. V. 18
Операторы: Ермолов Петр Васильевич	29. IV. 18
Тиссэ Эдуард Казимирович	20. V. 18
Новицкий Петр Карлович	1. IV. 18
Забозлаев Сергей Петрович	6. VI. 18
Гибер Григорий Владимирович	15. II(1919)
Налетный-Израильсон М.	17. XII. 18
Лемберг Александр Григорьевич	5. XI. 18
Винклер Альфонс Федорович	24.V(1918)

Значение этих дат не вызывает сомнений. Дело в том, что далеко не полный архив Кинокомитета сохранил все же личные дела трех операторов, перечисленных в ведомости,— П. К. Новицкого,

* «Правда», 1935, 11 января.

М. В. Налетного-Израильсона и А. Г. Лемберга. В них содержатся точные даты прихода этих хроникеров на работу в Кинокомитет. Для Новицкого это будет апрель 1918 года. На заявлении М. В. Налетного-Израильсона имеется резолюция: «Принять в отдел хроники... 17.XII-18 г.» А заявление А. Г. Лемберга о приеме на работу датировано 4 ноября 1918 года.

Теперь сличим эти данные с соответствующими показаниями нашей бухгалтерской ведомости. Полное совпадение! Для трех сотрудников из десяти даты, проставленные карандашом в ведомости, означают время поступления на работу в Москинокомитет. Значит, и остальные даты из ведомости имеют тот же смысл: все это начало службы на Гнездниковском, в первой советской кинопроизводящей организации. Мы узнаем, когда пришли в Кинокомитет известные кинопублицисты Эдуард Тиссэ*, Петр Ермолов, Григорий Гибер, Альфонс Винклер.

Но, главное,— в наших руках дата поступления Вертова на Гнездниковский: 28 мая 1918 года. Ясная, непротиворечивая картина. Кольцов в это время уже заведует отделом хроники и готовит как раз журнал «Кинонеделя», первый номер которого выйдет на экраны через три дня — 1 июня. Так что Вертов, вероятно, успеет принять участие в его создании.

Здесь, под руководством Кольцова, — начало Вертова-кинематографиста, начало «Киноглаза»...

В Московском кинокомитете Кольцов работал недолго. Уже 2 июля 1918 года он оставляет службу. Сейчас трудно восстановить все обстоятельства, этому сопутствовавшие. Но факт остается фактом — он ушел.

Весна 1919 года застает его руководителем отдела хроники Всеукраинского кинокомитета, а в сентябре он исполняет должность редактора газеты XII армии; это, по-видимому, окончательный уход в журналистику. Там определилась его судьба. Кольцов становился Кольцовым, единственным и неповторимым явлением советской публицистики. Тем Кольцовым, которого мы все знаем.

Но вместе с тем мир экрана был для Кольцова в 1917—1919 годах основным приложением творческих способностей. В этом — суть, и если читатель думает так же, то мы не зря потратили время.

Пути Кольцова в кино удается проследить пока лишь пунктирно: эта часть кольцовской биографии еще зияет досадными пробелами. Что ж! Тем больше простора для поиска, для радостных и неожиданных находок — Кольцов сам любил их больше всего на свете.

* Тиссэ начал работу 20 мая 1918 года, и это, кстати сказать, ставит под сомнение его участие в съемках Кинокомитета на первомайском празднике в Москве, о чем пишут такие видные исследователи, как Ж. Садуль и Г. Болтянский.

НАВСТРЕЧУ 50-ЛЕТИЮ СОВЕТСКОГО ГОСУДАРСТВА

В Тбилиси прошел смотр-фестиваль кинофильмов республик Закавказья и Украины.

За высокую идейность и реализм в показе сложных процессов становления социалистического уклада жизни в грузинском селе дипломом I степени и «Кубком Прометея» был награжден фильм «Встреча с прошлым» («Грузия-фильм», режиссер С. Долидзе).

За правдивый показ героической борьбы киевского подполья в годы Великой Отечественной войны дипломом II степени удостоен фильм «Два года над пропастью» (киностудия имени А. П. Довженко, режиссер Т. Левчук).

Как лучший героико-романтический фильм, созданный на историческом материале, отмечен фильм режиссера Г. Шенгелая «Маци Хвития» («Грузия-фильм»).

Фильм режиссера А. Тимонишина «Их знали только в лицо» (киностудия имени А. П. Довженко) занял первое место среди приключенческих фильмов.

Лучшей исполнительницей женской роли признана Лейла Абашидзе — за создание образа Нино в фильме «Встреча с прошлым».

Кроме того, специальными дипломами были отмечены операторская работа В. Верещака в фильме «Их знали только в лицо», художник В. Агранов («Два года над пропастью»), режиссерская работа Р. Аскерова и А. Войязоса — за кинодебют («Жизнь — хорошая штука, брат!», «Азербайджанфильм»).

По разделу документальных фильмов приз фестиваля «Прометей» и диплом I степени получил полнометражный фильм «В стране инков» (Грузия, режиссер-оператор Г. Асатиани). Два короткометражных фильма «Нельсон Степанян» (Армения, автор-режиссер Г. Баласанян) и «Горячее дыхание» (Украина, режиссер А. Слесаренко, операторы Я. Лейзерович, Н. Старощук) разделили диплом I степени.

Диплом II степени получили фильмы «Трудная земля» (Армения) и «Отголосок» (Грузия).

Лучшими научно-популярными фильмами признаны украинские: полнометражный «Путь к антивеществу» и короткометражный «Сегодня с Павлом Вирским».

На первых местах среди мультипликационных картин оказались грузинские — «Золото» и «Три соседа».

Кроме того, отмечена режиссерская работа В. Трошкина в фильме «Трудная земля». Лучшим оператором-документалистом был признан Ш. Шиошвили за фильм «Отголосок». Премировано музыкальное оформление композитора С. Насидзе в фильме «Три соседа».

Большое количество дипломов было присуждено за телевизионные фильмы, созданные студиями Закавказья и Украины.

Ряд дипломов, главным образом за фильмы на историко-революционные темы, был вручен общественными организациями Грузии.

Зональный смотр киноискусства, прошедший в Тбилиси, продемонстрировал творческие возможности кинематографистов Закавказья и Украины, но в то же время он показал, что создается еще недостаточное количество фильмов, отражающих сегодняшний день нашей страны, жизнь народа, его революционные преобразования в строительстве коммунистического общества.

Кино—1967

ПЕРЕД ОТКРЫТИЕМ
V МОСКОВСКОГО
МЕЖДУНАРОДНОГО
КИНОФЕСТИВАЛЯ

Этот номер журнала читатель возьмет в руки, когда до открытия V Московского международного кинофестиваля, одного из крупнейших смотров мировой кинематографии, останутся если не считанные дни, что вероятнее всего, то, во всяком случае,— считанные недели. Москва уже примет «фестивальный облик»: ведь международный киносмотр — это не только напряженные деловые будни его участников, но и их праздник. А вместе с тем — праздник всех почитателей десятой музы, а их миллионы и миллионы.

Киноискусство стран социализма с каждым годом занимает все большее и большее место в мировой кинопродукции — не только в количественном отношении (это, пожалуй, не самое главное), но и, если позволено будет так выразиться, «удельным весом» своих идей, своего растущего художественного мастерства, хотя это, разумеется, и не означает, что кинематография каждой социалистической страны в каждый данный момент, как любят выражаться киножурналисты,— «на подъеме». Разумеется, это не так: при общем движении вперед совершенно неизбежно, что в тот или иной момент та или иная национальная кинематография «вырывается вперед», а та, что вчера лидировала, испытывает временные трудности. Чем больше успехов — тем больше встает и задач.

Читателям нашего журнала известно, что в дни, когда будет проходить V Московский международный фестиваль, состоится очередная встреча главных редакторов кинематографических изданий социалистических стран. Решение об этом было принято полгода тому назад, когда в Москве по инициативе редакции «Искусство кино» состоялась первая такая встреча (см. подробный отчет об этом совещании во втором номере за 1967 год). На этом первом совещании было решено, в частности, периодически выпускать совместные альманахи — сборники статей, посвященные актуальным проблемам кинематографий социалистических стран.

Сейчас заканчивается подготовка первого из этих сборников (он будет выпущен издательством «Искусство»). Новые работы известных мастеров кино и кинематографической молодежи, творческие портреты и интервью, актуальные проблемы документального и мультипликационного кино, фильмы для телевидения — таков круг тем сборника.

Авторы его — ведущие кинокритики стран социализма. Таким образом, сборник даст читателю представление о нынешнем состоянии и о ведущих тенденциях в кинематографии той или иной социалистической страны, какими они, это состояние и эти тенденции, представляются мастерам критической мысли данной страны. Разумеется, отдельные выводы и утверждения авторов могут показаться спорными. Но в этом, в частности, и состоит одна из задач сборника: на страницах должен предстать не только облик той или иной национальной кинематографии, но и (в общих, разумеется, чертах) лицо кинокритики данной страны. И для авторов сборника и, полагаем, для читателей небесполезно будет сопоставить точки зрения кинокритиков разных стран на сходные подчас проблемы, стоящие перед социалистическими кинематографиями. Это поможет и лучше узнать друг друга и, в конечном счете, способствовать общему движению вперед социалистического киноискусства.

Читателям нашего журнала интересно будет, видимо, познакомиться с материалами будущего сборника, хотя, естественно, недостаток места вынуждает нас сделать это выборочно, опуская отдельные статьи и печатая другие в сокращении (статьи советских кинокритиков о кинематографии СССР в нашей журнальной публикации опущены).

ВЕНГРИЯ

Венгерское киноискусство переживает сейчас период поисков, связанных с приходом в кинопроизводство большой группы молодых режиссеров. Новым веяниям и посвятил свою статью известный венгерский кинокритик Эрвин Дертян.

Есть ли в произведениях венгерского кино, созданных за последние два года, в фильмах Иштвана Гаала, Ференца Кардоша, Андраша Ковача, Яноша Рожи, Иштвана Сабо, Миклоша Янчо и других, что-либо общее, какая-то одна характерная черта, которая свидетельствовала бы о расцвете венгерского киноискусства? Можем ли мы говорить о каком-то новом направлении, о самостоятельной венгерской «школе»?

Или же речь идет всего лишь о том, что в венгерское кино пришел отряд способной молодежи (впрочем, по возрасту не такие уж они и молодые, поскольку Ковачу и Янчо — уже за сорок и они работают в кинематографе не первый год!), а это, естественно, привело к большей дифференциации и красочности художественных стилей и воззрений?

Эти вопросы возникают всякий раз, когда искусство кино делает шаг вперед, достигает поворотного пункта. Опыт свидетельствует о том, что в каждом таком случае появляются, сознательно или бессознательно, те интеллектуально-эстетические движущие силы, которые и определяют направление новых веяний, их цели, идеалы и нормы. Французская «новая волна», например, возникла, с одной стороны (в том, что касается способа выражения мысли), из эстетического наследия Андре Базена, а с другой (в смысле интерпретации действительности) — из различных форм экзистенциализма. В польской «школе» — это художественно-критическое переосмысление военного катаклизма. В советском киноискусстве — это развязанная после XX съезда партии борьба против окаменелых и чуждых действительности эстетических догм, возрождение подлинно марксистской эстетики... и так далее.

Будет, следовательно, вполне обоснованным попытаться набросать картину тех влияний, тех факторов, которые сделали возможными заметные качественные сдвиги, происшедшие за последние два-три года в венгерском киноискусстве. Мы должны прежде всего подчеркнуть следующее: новые веяния проявились у нас — в противоположность французам, до некоторой степени даже чехам — не под лозунгом борьбы поколений или «смены караула», хотя несомненно, что обновление пришло вместе с младшим, третьим поколением венгерских кинематографистов — Гаалом, Сабо, Кардошем и Рожей, объединенным на студии имени Белы Балаша.

Эти режиссеры различны по взглядам, по тематическим склонностям и традициям. И все-таки речь идет о большем, нежели случайное появление новых талантов; перед нами такой процесс, у которого единые и общие корни: с одной стороны, это стремление стать активными участниками той революции в языке кино, которая охватила весь мир, с другой — желание использовать этот новый язык для более полного познания венгерской действительности и более полного ее отображения.

Наиболее значительные произведения венгерского киноискусства последних лет — от «Двадцати часов» Фабри, «Завязки и развязки», «Так я пришел», «Без надежды» Янчо, «Трудных людей» и «Холодных дней» («Облава в январе») Андраша Ковача вплоть до «Младшего сержанта и других» Мартона Келети и фильма «Фиговый листок», поставленного режиссером Феликсом Мариашши, — почти независимо от стиля, языка, жанра, стоят на уровне национального самоанализа и самокритики.

Приверженцы современного направления — Янчо, Ковач и их более молодые коллеги — стали особым и своеобразным элементом в спектре международных стремлений, совпадающих и не совпадающих по вопросам формы, именно потому, что тот язык, тот метод восприятия и изображения действительности, который был открыт западными художниками для показа — порой мастерского — отчуждения, они применили как средство борьбы против отчуждения. Их герои — будь то молодой врач из «Завязки и развязки», будь то добровольно идущие на смерть разбойники, выступавшие против богачей и поддерживаемые беднотой, — в «Без надежды», или офицеры, превращающиеся в убийц, в «Холодных днях», как и молодежь из картины «В потоке», оказываются лицом к лицу с самими собой, со своей совестью. В этом их проблематика имеет аналогичный характер с психоаналитическими устремлениями современного запад-

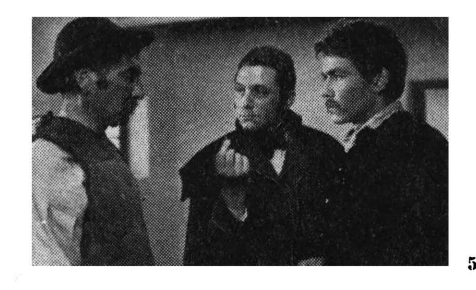
ВЕНГРИЯ

1

2

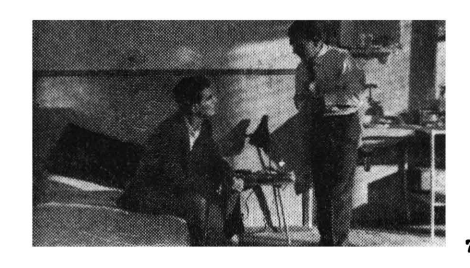
3

4



5

6



7

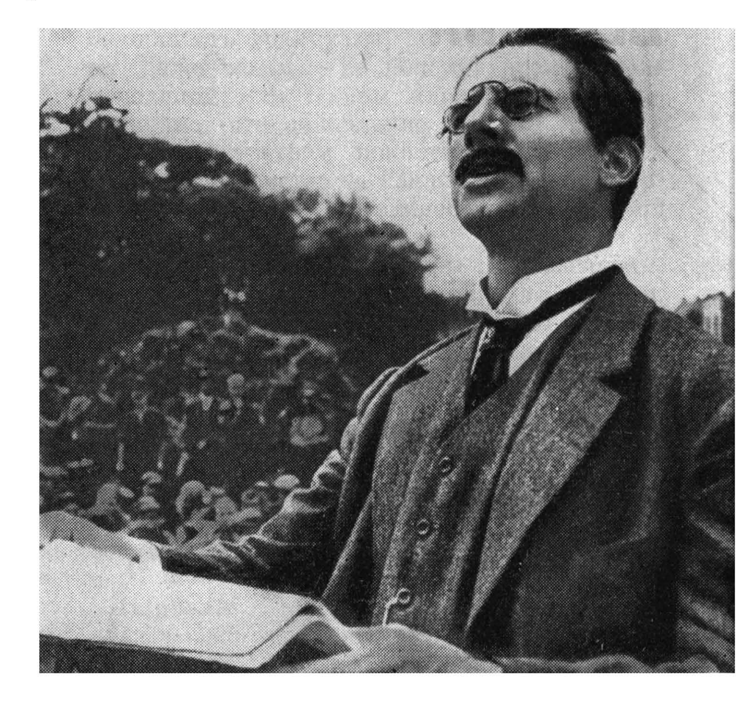
1. РЕЖИССЕР АНДРАШ КОВАЧ
2. РЕЖИССЕР МИКЛОШ ЯНЧО
3. «В ПОТОКЕ»
4. «МЛАДШИЙ СЕРЖАНТ И ДРУГИЕ»
5. «БЕЗ НАДЕЖДЫ»
6. «ХОЛОДНЫЕ ДНИ»
7. «ДВАДЦАТЬ ЧАСОВ»

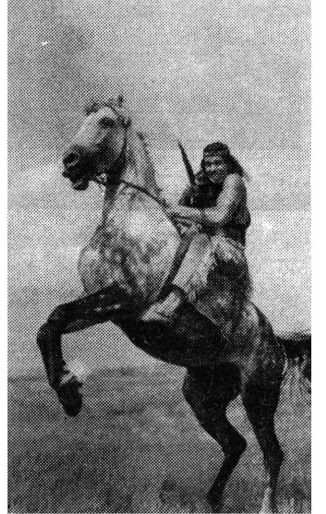
ГДР

1

2

3





4

1. «ЛУЧШИЕ ГОДЫ»
2. «ЖЕНА ЛОТА»
3. «ПОКА Я ЖИВ»
4. «СЫНОВЬЯ БОЛЬШОЙ МЕДВЕДИЦЫ»

ного кино. И в то же время этот конфликт в их сознании не отделяется полностью в нечто независимое от социальной действительности. Наоборот. Процесс здесь обратный по сравнению с фильмами «новой волны», которые показывают, как отчуждаются изображаемые герои от своей судьбы, превращаются в игрушку разнузданных сил, в измученных, беспомощных пленников непонятного и необъяснимого для них дурного самочувствия. Центральная проблема венгерских режиссеров состоит в следующем: как воплотить в сознании героев их судьбу и жизнь, как привести их к пониманию человеческой ответственности, иначе говоря, если они не способны на это или поздно приходят к пониманию этой ответственности,— то как превращается такая ситуация в их трагедию. Эту мысль можно сформулировать и так: как формируется из сознания отчужденности и бессознательности сознание социально-человеческой ответственности.

ГДР

1966 год, по мнению критика Фридриха Залова, был для киноискусства Германской Демократической Республики «годом критического осмысления». Рассматривая созданные за последнее время фильмы о современности и недавней истории, поднимая проблему так называемого развлекательного фильма, Залов приходит к выводу о том, что основная линия развития кинематографии социалистической Германии, несмотря на отдельные неудачи, верна и плодотворна.

У киногода два лица — он одновременно является годом производства и годом премьер. Лица эти могут быть веселыми или серьезными — в зависимости от творческого успеха, уровень которого определяется реакцией общественности. Истекший год принес для ДЕФА множество проблем, шли оживленные споры об основных вопросах немецкой социалистической кинематографии. Партия и правительство помогали деятелям кино овладевать принципами социалистического реализма, осмыслять стоящие перед ними огромные задачи.

Едва ли можно произвольно разбивать процесс художественного творчества, каким является производство кинофильмов, разделяя его этапы искусственными перегородками. Это означало бы искажение сущности самого процесса. Так, нельзя анализировать вышедшие в 1966 году фильмы, не вовлекая в анализ хотя бы самые значительные работы студии в 1965 году, тем более что они во многом определили позитивные принципы нынешнего и будущего кинопроизводства: к тому же кинопродукция прошлого года непосредственно связана с достижениями минувших лет.

В последнее время отчетливо ощущалось стремление деятелей кино к художественному охвату современности. Показать облик нашего современника, создавая характеры, убеждающие своим индивидуальным своеобразием, отразить его конфликты и возможности разрешения этих конфликтов — вот что является подлинной творческой и общественной задачей художников. В качестве примера можно бы назвать два фильма: «Лучшие годы» и «Жена Лота». Оба они созданы начинающими режиссерами, литераторами по профессии. Гюнтер Рюккер, который поставил «Лучшие годы», раньше занимался радиопостановками. На радио он успешно проработал около двадцати лет — был и автором и режиссером. Для творческой концепции Рюккера характерно, что его произведения всегда посвящены современности, а герои — простые люди, которым он деликатной рукой художника придает сугубо индивидуальные, неповторимые черты. Мы знаем Рюккера, например, как автора и соавтора документальных фильмов — достаточно упомянуть здесь «Ты и твой товарищ» и «Русское чудо».

В фильме «Лучшие годы», сценарий которого Рюккер написал вместе с оператором Петером Краузе, автор обращается к теме, вызывающей в наши дни особый интерес: кто те люди, которые сегодня работают на ответственных постах нашего государства, как начиналась их деятельность, каким был их путь, какие трудности им приходилось преодолевать? Герой Рюккера — учитель Эрнст Махнер, причем надо сразу оговорить, что это не просто фильм об учителях в привычном смысле: судьба Махнера, показанная во всем своем личном своеобразии, несет на себе печать большого обобщения. Эрнст Махнер — один из «активистов первого часа», как называют в ГДР людей, которые в 1945—1946 годах, в дни трудного начала, все силы посвятили строительству демократической Германии. Он возвращается из плена и мечтает о том, чтобы снова занять-

ся своей старой профессией ткача. Рядом с ним любимая женщина, они строят планы совместной жизни — никто, казалось бы, не мешает начать жизнь заново. И тем не менее все должно сложиться по-другому. Махнер следует призыву партии и становится новым учителем. Он учит других и учится сам — путь, который продолжается и в наши дни. Новые задачи встают перед ним, едва только он успевает решить прежние. Вот этапы этого пути: учитель, директор школы, потом гимназии, руководитель большого современного школьного комплекса и, в конце концов, ответственный работник министерства. Его отношение к жизни совершает эволюцию от нежелания понимать происходящее до глубокого осознания общественной необходимости. Он теряет первую жену, находит новое счастье, здоровье его подорвано, сердце с трудом справляется с гигантской нагрузкой — и все же он продолжает свой путь... Судьба, похожая на судьбы многих, кто строил новое немецкое социалистическое государство, нашу новую жизнь.

Если «Лучшие годы» Рюккера освещают на примере судьбы одного человека большие общественные проблемы, то фильм Эгона Гюнтера «Жена Лота» обращается к теме, которая на первый взгляд кажется связанной лишь с узкой, интимной сферой, но при ближайшем рассмотрении раскрывается как проблема соотношения личности и морально-этических норм социалистического общества. Поэтому не удивительно, что этот фильм вызвал живые дискуссии среди наших зрителей.

Фильм ставит вопрос: «Должны ли продолжать совместную жизнь люди, чей брак уже не основан на любви и потому потерял всякий смысл и существует лишь потому, что один из супругов не желает расставаться со своими привычными правами?» Созрело ли наше общество настолько, чтобы суметь решить проблему? Этот вопрос возникает после просмотра картины. Она не дает ответа, но уже та серьезность, то чувство ответственности, с которым поставлена проблема, позволяют увидеть моральный рост нашего общества.

Зритель должен сам судить о правильности решения Катрин Лот. Это «неудобный» фильм, он не дает готовых рецептов. Катрин вышла замуж много лет назад. Она сделала это, чтобы дать ребенку, которого она ждала, имя. Отец — достойный человек, офицер Народной армии. Он гордится своей молодой женой, обоими детьми и радуется тому уюту, который ждет его дома. Небольшие провинности галантного свойства он легко прощает себе. Он не спрашивает, счастлива ли жена, — для него вполне естественно, что она должна быть счастлива. Но Катрин не может так жить дальше, не может сохранять брак только для того, чтобы избавить анкету мужа от «темных пятен» и жертвовать собой ради мещанского самодовольства супруга. Когда муж отказывается дать ей развод, она совершает кражу в универмаге. Этим она вынуждает его самого подать заявление о разводе.

Для Эгона Гюнтера как автора и режиссера цель заключалась не только в том, чтобы оформить интересный сюжет. Он пытается дать художественный анализ общества и мерилом человека делает его общественную позицию и отношение к объективным событиям. Он создает целый ряд метко подмеченных, характерных персонажей, чье поведение возбуждает у зрителя ассоциации и заставляет задуматься над собственной позицией в обществе.

Перед создателями историко-биографических фильмов на студии ДЕФА всегда стоят две основные задачи: во-первых, способствовать формированию правильных представлений об исторических процессах у молодых зрителей или укреплять и углублять уже выработанный кругозор средствами искусства; во-вторых, помогать решению многообразных задач нашего социалистического общества, знакомя его с лучшим опытом немецкого рабочего класса. Конечно, эти формулировки не свободны от дидактики, но именно так они точнее раскрывают суть дела.

Обратившись к жизни вождя немецких рабочих Карла Либкнехта и воссоздав на экране эпизод его выступления против военных кредитов в 1914 году в германском рейхстаге, сценарист Михаэль Чесно-Хелл и режиссер Гюнтер Райш внесли серьезный вклад в художественное отражение истории немецкого рабочего движения. Их произведение чуждо всякой картинности, лубочности. Они ограничились показом личности Либкнехта. В лице Хорста Шульце создатели фильма нашли исполнителя главной роли, у которого есть все предпосылки для воссоздания образа Либкнехта: выдающееся актерское дарование, художественный такт,

умение избежать ложного пафоса и, наконец, природное, усиленное гримом сходство с обликом героя.

Фильм о Карле Либкнехте с самого начала был задуман не просто как история из прошлого, а как произведение, таящее в себе прямую соотнесенность с нашим временем. Никогда не будет забыта в истории международного рабочего движения борьба Либкнехта против войны, его выступления перед германским рейхстагом, смысл которых всегда заключался в разоблачении войны и ее зачинщиков. И потому фильм этот есть в то же время предостережение против западногерманского милитаризма, злобного врага нашего социалистического общественного строя.

Создатели фильма старались показать Карла Либкнехта во всем величии его личности, во всем многообразии его черт и интересов. Фильму предшествовала большая подготовительная работа, изучение материала, беседы с современниками Либкнехта, с его вдовой. Задача авторов фильма состояла в том, чтобы создать не натуралистическую копию, а художественный образ, несущий в себе обобщение, чуждый монументальности, показывающий Либкнехта человеком и революционером, каким он и был в жизни,— образ, в котором отразились бы все особенности личности Либкнехта. И поэтому совершенно естественно, что самыми волнующими и полными эмоционального воздействия оказались те сцены фильма, где действует сам Либкнехт, передающие боевую атмосферу той борьбы, которую он вел в рейхстаге или во фракции СДПГ.

Как и во многих других странах, важнейшей проблемой кинематографии в ГДР является проблема воздействия на массы прежде всего фильмов, создаваемых на отечественных студиях. В эпоху, когда телевидение развивается гигантскими темпами (в ГДР оно, по крайней мере количественно, обогнало студию ДЕФА по производству фильмов, оказывающих большое влияние на публику) и усилия кинематографистов во многих странах направлены на то, чтобы снова закрепить за собой угрожаемую территорию, такая дискуссия вполне естественна, тем более что в репертуаре кинотеатров ГДР множество хорошо посещаемых фильмов самого различного производства.

Наша задача заключалась и заключается в использовании всех возможностей, чтобы противодействовать снижению посещаемости кино. Не отказываясь от создания серьезных фильмов о современности, надо учитывать также потребность публики в веселых, развлекательных фильмах, в ярких зрелищах. В качестве примера здесь можно назвать три фильма ДЕФА, которые показывались на экранах ГДР в 1966 году. Это «Сыновья Большой Медведицы»—фильм о борьбе североамериканских индейцев против изгнания в отведенные правительством резервации; «Путешествие в супружескую постель»—веселый фильм в жанре музыкальной комедии, действие которого происходит в основном на борту корабля нашего торгового флота; и «Черная пантера» — попытка отойти от существующих штампов цирковых фильмов и показать по-новому трудную жизнь артистов цирка.

ПОЛЬША

Серьезные трудности, которые переживает сегодня польское кино,— это трудности освоения нового, современного материала. Кинокритик Збигнев Питера в своей статье «Польская школа, а что же дальше?» — анализирует кинопродукцию 1966 года.

Если мы согласимся с тем, что одним из последних выдающихся произведений, завершивших «польскую школу» (расцвет которой приходится на перелом пятидесятых-шестидесятых годов), был фильм Войцеха Хаса «Как быть любимой», то последующие годы характеризуются постепенным отходом нашего киноискусства от кардинальных тем и принципов их кинематографического решения. Это особенно ощутимо в творчестве тех режиссеров, чей вклад в «польскую школу» был особенно значителен. Другие, не способные к самостоятельным поискам новых путей, плетущиеся в хвосте достижений ведущих мастеров, создают лишь бледные копии фильмов Вайды или Мунка, бесконечно пережевывают то, что в произведениях «польской школы» было свежим, острым, новаторским.

В результате распада «польской школы», получившей известность раскрытием военной «судьбы поляка» во всем богатстве ее исторической, политической, психологической и нравственной проблематики, отчетливо выявились две тенденции, каждая из которых знаменовала совершенно иной путь поисков и экспериментов.

Казалось, что завершение расчетов с войной и оккупацией (во всяком случае, завершение основного этапа этих расчетов) спустя 20 лет должно означать по логике вещей активное обращение к современности, к темам сегодняшнего дня. Этого, однако, не произошло. Вайда, Кавалерович, Хас, словно подчиняясь одному и тому же импульсу, взялись за экранизацию произведений литературной классики, поставили монументальные, зрелищные, исторические драмы. Эти фильмы как в производственном отношении, так и в отношении престижа определили главное направление в польской кинематографии двух последних лет. Ибо то, что в развитых кинематографиях, выпускающих сто и более фильмов в год, свидетельствует о широте тематического и жанрового диапазона (например, в советской кинематографии «Война и мир» Бондарчука или «Андрей Рублев» Тарковского), для «малых» кинематографий, делающих, как, например, польская, до тридцати фильмов в год, становится ее доминантой, означает слишком односторонний перекос.

Вторая тенденция, возникшая, впрочем, даже раньше первой,— это попытка испробовать в Польше модель «авторского кино». Несколько видных писателей-сценаристов решили сами встать за камеры, чтобы перенести на экран свои собственные сценарии. И если обращение к монументальному жанру как результат распада «польской школы» может показаться, с точки зрения процессов развития, странным, нелогичным явлением, то возникновение авторских фильмов — результат естественного стремления художников к индивидуализации творческого процесса. Не следует забывать, что полноправными «пайщиками» «польской школы» были известные сценаристы Ежи Ставиньский и Тадеуш Конвицкий, которые теперь сами решили примерить режиссерские доспехи.

Направление — «польский суперколосс». Исторические фильмы, не без иронии окрещенные польскими критиками суперколоссами, на самом деле отнюдь не намеревались конкурировать со своими американскими собратьями; скорее — наоборот. Первым в нашем кино фильмом такого рода были «Крестоносцы» Александра Форда, побившие все рекорды посещаемости в стране, а также и экспортные рекорды. Известно, что Форд— художник, идущий своими собственными путями: «Крестоносцев» (1960) он сделал в период наибольшего расцвета «польской школы», словно бы наперекор ей. Он доказал, насколько велика зрительская потребность в таких фильмах и что, несмотря на зрелищность, они могут нести актуальное историко-философское и политическое содержание. И если искать причины обращения Хаса, Вайды и Кавалеровича к зрелищно-историческим фильмам, то на них несомненное влияние оказали и успешный пример Форда и желание примкнуть (каждый на свой манер) к модному ныне во всем мире направлению суперколоссов. Но при этом польские режиссеры видели свою задачу в полемическом характере отечественной суперпродукции. Развивая идею «Крестоносцев», они хотели доказать, что постановочный размах и зрелищность вовсе не означают отказ от психологизма и идейной актуальности произведения, в особенности если оно опирается на вечно живую литературную классику.

Если Хас, экранизируя авантюрный роман (XVIII век) Яна Потоцкого «Рукопись, найденная в Сарагосе», старался воссоздать ироническую атмосферу философского повествования, построенного по принципу «матрешки», то Вайда, работая над «Пеплом» Стефана Жеромского, со свойственной ему горячностью включился в историко-философскую дискуссию об истинной ценности патриотических порывов польского народа в эпоху наполеоновских войн. Фильм Хаса был только интеллигентной шуткой, насмешкой над модными формулами костюмных боевиков; Вайда же вновь разворошил муравейник споров (уже несколько поостывших со времен «Канала») о национальных мифах и традициях, о смысле героизма, героизма, мятущегося между идеалистическим романтизмом и объективным ходом истории. Одно это уже связывало «Пепел» с задачами «польской школы». И потому Вайда добился своей цели: такой страстной и плодотворной дискуссии, какая разгорелась после выхода «Пепла» на экран, не возбуждал еще ни один наш фильм.

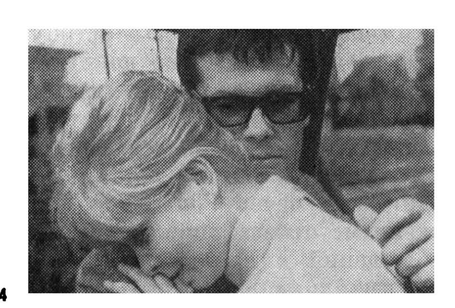
Третий из этой группы фильмов — «Фараон» Ежи Кавалеровича,— поставленный по роману писателя-позитивиста прошлого века Болеслава Пруса. Этот фильм гораздо уравновешеннее, спокойнее как по содержанию, так и по форме. Но в то же время извечная «драма власти» — конфликты между идеализмом молодого фараона и догматизмом касты жрецов, романтизмом и трезвым

ПОЛЬША

1

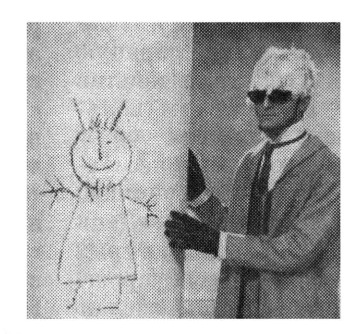
2

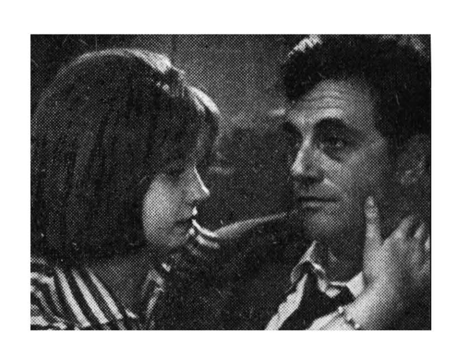
3


4

1. «МЕСТО ДЛЯ ОДНОГО»
2. «НЕЛЮБИМАЯ»
3. «ЕСЛИ КТО ЗНАЕТ...»
4. «ЗАВТРА — МЕКСИКА»
5. «ФАРАОН»
6. «АД И РАЙ»
7. «СПОСОБ СУЩЕСТВОВАНИЯ»

5


6



расчетом, прогрессом и консервативными силами — оказалась не в силах достаточно сильно взволновать зрителей, заставить их задуматься; и это несмотря на богатую, изысканную пластику фильма! Кавалерович-художник возобладал над Кавалеровичем-философом, он не сумел преодолеть до конца формулу зрелищного фильма, хотя сам по себе режиссерский замысел чрезвычайно интересен. Добавим, что постановка «Фараона» стала возможна благодаря помощи советской кинематографии: часть натурных съемок проходила в пустыне Узбекистана при участии советских кинематографистов и статистов.

Чего же мы можем ждать от исторических зрелищных фильмов как жанра, последний представитель которого — «Фараон» — вышел на наши экраны в 1966 году?

Фильмы эти несомненно получат постоянную прописку в кинопроизводстве, и если они будут появляться не слишком часто, то могут с пользой расширить тематический и жанровый горизонт нашего киноискусства. Полученный опыт пригодится на будущее, а польская публика всегда благожелательно встретит экранизации произведений польской классики. С другой стороны, в высшей степени сомнительно, чтобы фильмы этого жанра могли поддержать престиж польского кино на международной арене. Последние работы художников такого класса, как Вайда и Кавалерович, лишний раз подтверждают тот факт, что поиски нашего киноискусства должны идти в другом направлении.

Победы, компромиссы и поражения «авторского кино». Ставки на «авторское кино», особенно если учесть, что постановщиками стали те сценаристы, которые прежде были «мозгом» польской школы, получила горячую поддержку критики, надеявшейся на прилив свежей крови в анемичный организм польского кинематографа последних лет.

Среди писателей-режиссеров наиболее талантливым оказался Тадеуш Конвицкий. В своих фильмах «Последний день лета», «День поминовения» и «Сальто» он затронул ряд очень важных проблем, связанных с прошлым и настоящим Польши, причем сделал это с глубоко личной интонацией и оригинальными художественными средствами. В фильмах этих он постоянно ищет следы войны в психике людей своего поколения, поколения сорокалетних. Эти следы, называемые у нас «моральным горбом», который герои несут на себе, затрудняют их психологическую стабилизацию, мешают найти общий язык с окружением, с новой действительностью. Фильмы Конвицкого—это исповедь в типично польских комплексах и конфликтах, исповедь, не лишенная самоиронии и самокритичности. Очень ценно при этом, что Конвицкий постоянно ищет свой собственный поэтический, подчас метафорический язык; в его произведениях настоящее постоянно переплетается с прошлым, а лирика и пафос—с гротеском, иронией, насмешкой. Писатель старается создать на экране эквивалент своим литературным произведениям, его фильмы искренни, естественны, неспекулятивны. Наверное, поэтому он снимает так редко, но зато по внутренней потребности; когда ему нечего сказать, он не берется за камеру. Хотя в 1966 году Конвицкий не выпустил нового фильма, я посвятил ему так много места потому, что его «авторские» работы в кино значительно отличаются от результатов деятельности других писателей-режиссеров.

Ежи Ставиньский, автор сценариев таких ключевых для послевоенного польского кино фильмов, как «Человек на рельсах», «Канал», «Эроика» и «Косоглазое счастье»*, в своих «авторских» фильмах выбрал иной путь, нежели Конвицкий. Обратившись к современности, к актуальным проблемам молодого поколения, он ограничился, однако, мелкими, второстепенными конфликтами и поверхностными бытовыми наблюдениями («Разводов не будет» и «Пингвин»). Хотя фильмам этим нельзя отказать в остроумии и интеллигентности, им далеко до проблемности и полемической остроты литературных произведений Ставиньского, которые были поставлены другими режиссерами (Вайда, Мунк). Третий фильм Ставиньского «Предпраздничный вечер» оказался серьезным поражением: отказавшись от реалистических наблюдений в пользу путаной претенциозной символики, он создал произведение очень слабое как в литературном, так и в кинематографическом отношении, некий провинциальный вариант фильмов Феллини. Поэтому мне кажется, что его дальнейшая режиссерская деятельность будет иметь смысл только в том случае, если Ставиньский будет опираться не на случайную сценарную импровизацию, а на зрелый, достойный своего таланта литературный материал.

* В СССР — «Шесть превращений Яна Пищика».

А вот Александр Стибор-Рыльский, автор нескольких интересных повестей и сценариев, дебютируя в качестве режиссера бытовыми комедиями «Их будний день»* и «Время после полудня», занял откровенно компромиссную позицию. Он отделяет свое литературное творчество от кинематографического: проза, по его мнению, должна разрабатывать серьезную психологическую проблематику, а функция кинематографа — в создании несложных популярных, развлекательных произведений. Точно так же и третий фильм Стибора-Рыльского «Завтра—Мексика» не поднимается выше среднего уровня в псевдопсихологическом изображении среды спортсменов.

Итак, наши сценаристы, выступавшие в роли режиссеров, добились лишь половинчатых успехов. Несмотря на это, я очень далек от того, чтобы считать ненужным любой из этих экспериментов. Ведь каждый новый «авторский» фильм служит важнейшему делу укрепления взаимосвязи кино с литературой.

Но практика показывает, что по этому пути могут идти не только писатели-режиссеры, но и молодые выпускники киношколы, которые, хотя и имеют в кармане только диплом режиссера или несколько короткометражек, не хотят ни с кем делить авторство своих фильмов. Среди них подлинным художником оказался Ежи Сколимовский, автор трех художественных фильмов: «Рысопис», «Вальковер» и «Барьер». Сколимовский — как сценарист, режиссер и актер в одном лице — стремится дать свое ви́дение современной молодежи. Он очень последователен: каждый его фильм как бы продолжает предыдущий в поисках идейных, нравственных и психологических мотивов, которыми руководствуются двадцатилетние, ищущие свое место в жизни.

В «Барьере» своеобразная разносторонняя личность Сколимовского находит свое наиболее полное выражение, хотя на этот раз он и не выступает в фильме в качестве актера. Автор выводит на экран фигуру «сердитого» юноши, студента, бунтующего не только против нудного студенческого существования, но и жизненной стабилизации, ожидающей его после окончания института. Поскольку он считает, что неотъемлемой частью этой стабилизации является процесс омещанивания, он хочет ускорить этот неизбежный, по его мнению, процесс и «приспособиться» уже теперь, пока он молод. Таким образом, это бунт a rebours*, показанный автором с большой долей иронии как по отношению к своему герою, так и по отношению к стабилизации, приспособленчеству некоторых слоев общества. Сюжет фильма, по сути дела, еще один вариант полемики о современной молодежи, развитие и заострение на польском материале темы фильма «Мне двадцать лет», включая и пародию на конфликт поколений, привлекает прежде всего благодаря богатству киноязыка, которым пользуется автор.

Фантазия Сколимовского неисчерпаема, он широко пользуется символами, метафорами, эмоционально-зрительными ассоциациями. Эти стилистические фигуры несомненно разрушают драматургию, но зато сообщают ослабленному сюжету полемический подтекст. Тот факт, что атмосфера и барочность формы, идущая, с одной стороны, от стиля Вайды, а с другой—от поэтики Феллини и Годара, понятны не только польскому зрителю, но и иностранному, подтверждает первая премия, полученная «Барьером» на фестивале «авторских» фильмов в Бергамо (1966 год).

Вот почему польская критика, несмотря на те или иные оговорки по поводу фильма Сколимовского, приветствовала появление в нашем киноискусстве талантливого художника, тонко чувствующего и понимающего современность, готового к задиристым спорам со своими сверстниками.

Таким образом, ставка на авторский фильм полностью оправдалась лишь в этом последнем случае. Сколимовский, впрочем, не единственный талантливый автор. К старту готовятся и другие: о них мы, вероятно, вскоре услышим.

В борьбе с убожеством. Спрашивается, почему сумбурная, насыщенная символикой поэтика Сколимовского (некоторые считают ее претенциозной и далекой от подлинной современности, присущей, в частности, фильмам чехословацкой «новой волны») вызвала радость среди польских критиков? Ответа следует искать в потоке серых фильмов, который заливает экраны. В списке произведений нашей кинематографии они не что иное, как статистические единицы,

* В СССР — «История одной ссоры».

* Наоборот.

означающие выполнение годового плана. Ведь в развитии национального киноискусства эти картины не значат ничего или почти ничего, а, подписанные иногда именами известных режиссеров, свидетельствуют о явном упадке, а не о творческом росте их авторов. Не случайно в критических статьях, посвященных оценке состояния нашей кинематографии в 1966 году, появилось слово кризис. И хотя с этим утверждением не все согласились, необходимость объективного диагноза была очевидна...

Предварительным анализом занялся известный историк и теоретик профессор Ежи Теплиц в статье «Свидетельство убожества», опубликованной в № 10 ежемесячного журнала «Кино». Взяв в качестве примера три фильма, созданных в 1966 году — «Воскресенье правосудия» Ежи Пассендорфера, «Предпраздничный вечер» Ежи Ставиньского и «Один в городе» Галины Белиньской,—и присоединив к ним три новые комедии — «Лекарство от любви» Яна Батори, «Жареные голубки» («Чародей в бригаде») Тадеуша Хмелевского и «Всегда в воскресенье» Рышарда Бера,—профессор Теплиц пришел к выводу, что все эти картины в большей или меньшей степени отличаются художественным, интеллектуальным и профессиональным убожеством; причем первые три из упомянутых фильмов автор относит к категории принципиальных неудач нашего киноискусства. Формулируя причины появления слабых фильмов, Теплиц указывает, в частности, на обязательность выполнения плана и использования производственных мощностей киностудий.

«Производственная необходимость,— пишет Теплиц,— не может, однако, служить оправданием постановки плохих фильмов. Неудачные картины, в особенности претенциозно псевдопсихологические, вызывают протесты зрителей и подрывают престиж нашей кинематографии как в Польше, так и за границей... Абсолютно неверно утверждение, что если снимать много фильмов, то автоматически поднимается их художественный уровень, улучшается качество. Здесь нет никакого автоматизма, а количество переходит в качество только в том случае, если производство построено на подлинно творческой основе... В противном случае даже при самом большом количестве выпущенных фильмов нам нечего ждать шедевров».

ЧЕХОСЛОВАКИЯ

Существует неверное мнение о том, что своими успехами чехословацкое кино обязано лишь молодым, недавно дебютировавшим режиссерам. При этом забывают о плодотворной творческой деятельности таких «стариков», как Ясный, Кахиня, Вавра, Бриних и, конечно, Кадар и Клос. Этой неразлучной паре посвящает свою статью чехословацкий критик Милош Фиала.

Между более молодым по возрасту Яном Кадаром и Эльмаром Клосом разница в возрасте восемь лет. В то время когда Клос уже участвовал в создании нескольких сценариев, в организации киностудии в Злине и был режиссером короткометражных фильмов, Кадар только собирался вступить на путь кинематографиста: в 1938 году он бросил юридический факультет (раньше изучал право также и Клос) и начал в Братиславе посещать школу кино и фотографии Карла Плицки.

Во время войны, когда Клос сотрудничал в нелегальной организации чехословацких киноработников, подготавливающей будущую национализацию кинематографии, Кадар прошел через нацистские трудовые лагеря. К первой совместной работе они приступили в 1952 году. Это был первый художественный полнометражный фильм Клоса; Кадар уже перед этим дебютировал в Словакии игровой комедией «Катка» о деревенской девушке, которая пришла на современное промышленное предприятие,— этот фильм во многом отдавал дань времени и в нем были черты агитки со всеми неровностями первого произведения, в котором все же можно было распознать проблески настоящего таланта.

С 1952 года Кадар и Клос работают вместе. Это несомненно самый большой срок сотрудничества режиссерской пары в социалистических странах — единственных конкурентов во взаимной верности они имеют в лице своих друзей Алова и Наумова.

Когда четыре года назад я спросил Кадара о «принципе» их сотрудничества, который им позволил не отойти друг от друга (я имел в виду их режиссерскую профессию), он мне ответил, что принцип состоит в том, что принципа, собственно, нет... «Но все равно не случайно, если два человека объединяются и выдерживают вместе ряд лет.

Должна быть какая-то причина их сотрудничества. Что-то, что их соединяет, что-то, что их диаметрально отличает, в чем они могут взаимно дополнять друг друга. Это именно тот случай. Мы отличаемся один от другого так, как только могут отличаться два человека — темпераментом, характером, увлечениями,— и эта разность и есть мотор нашего сотрудничества. Она проявляется в постоянных дискуссиях, спорах, ссорах — мы, собственно, пятнадцать лет ссоримся, но «о деле». Соединяет нас общее устремление. Мы одинаково смотрим на жизнь, у нас одна точка зрения на искусство, на его функции и роль художника в обществе — и это основное условие нашего сотрудничества».

Как люди они действительно разные, но все-таки одно у них общее. Оба они с самого начала — очень активные члены общества, цель которого они считали своей. Их волнует судьба этого общества и судьба людей в нем, они чувствуют потребность реагировать на общественные события, оказывать на них свое влияние — художников и людей, которые выполняли ряд общественных функций. Можно сказать, что как люди, а поэтому и как художники, они чувствуют ответственность за общество, с целями которого они связали свое представление о завоевании свободы для человека на нашей маленькой планете.

Наконец, то, что они такие, знает каждый, кто знаком с ними ближе.

Поэтому не случайно, что именно этот интерес к общественной проблематике так ярко проходит через все их творчество, что критика, как они сами сказали, причислила их к категории «режиссеров гражданской темы».

Сотрудничество Кадара и Клоса основано на определенном разделении труда, «при котором,— как его охарактеризовал Кадар,— каждый из нас используется по своим способностям. Например, Клос принимает активное участие в подготовке сценария, а главное, в монтаже и в завершающих работах, он человек вдумчивый, с большим комбинационным талантом,— я же в основном занимаюсь самим процессом съемки, а главное, работаю с актерами. Во время съемок Клос сохраняет достойное расстояние и критическим оком следит за всем, что происходит на площадке, готовый вмешаться всегда, когда этого потребует ситуация...»

Некоторые ценители утверждают: Кадар и Клос часто меняют жанры и, разумеется, конкретные художественные методы, а отсюда недалеко до утверждения, что у них, собственно, нет стиля. Это не так. У них нет раз и навсегда разработанных формальных приемов, неизменных характерных знаков своего проявления, от которых бы они ни на иоту не отступили в другом фильме, которые бы они не развивали дальше. Но это не значит, что у них нет стиля. Кадар это однажды выразил словами: «Каждый наш фильм отличается от предыдущего, но в конце концов можно узнать, кто его делал, ни один из них не сделан так, как будто его делал кто-то другой».

Стиль—это не только использование тех или иных средств, он родится из диалектики мысли и ее проявления, неотделимого «внутри» и «снаружи» фильма. Есть, несомненно, вещи, заметные даже на первый взгляд. Например, то, что они предпочитают пластические характеры, что при всем своем развитии стремятся к более чистой форме, к простоте, которая в своей основе очень сложная и «объемная», что им «от природы» несвойственно стремление к самоцели и украшательству, и проявляется это всего более в их работе в очищении от всего лишнего, от всего, что не нужно данному образу. При этом выражение их мысли не описательно, но при всей конкретности изображения, например, в фильмах «Смерть зовется Энгельхен», «Обвиняемый» и «Магазин на площади» — поэтично. Их привлекает пластика человеческого характера, возможность выразить ее в фильме, застигнуть ее именно в те моменты, когда она проявляется полностью. Именно поэтому зритель помнит героев их фильмов: лицо партизана из фильма «Смерть зовется Энгельхен», директора Кудрну из «Обвиняемого», грустного Тоно Бртко, когда он бродит со своим псом по улицам, когда он отчаянно борется со своим страхом и своей совестью.

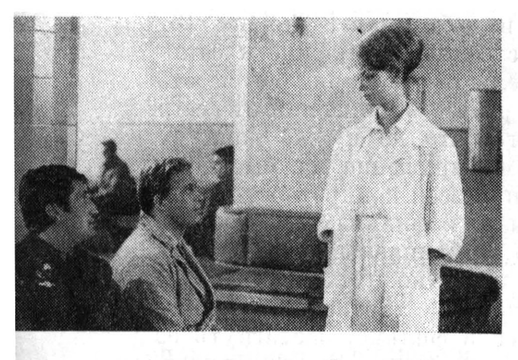
Здесь нет места для подробного анализа — эта статья всего лишь небольшой комментарий к портрету художников, которые бесспорно занимают место не только в развитии социалистических кинематографий, но и в мировой кинематографии.

1

ЧЕХОСЛОВАКИЯ

4

2



3

1. «ЖЕНЩИНУ И ЦВЕТКОМ НЕ УДАРИШЬ»
2. «КАЖДЫЙ МОЛОДОЙ МУЖЧИНА»
3. «ТРУБКИ»
4. «МАГАЗИН НА ПЛОЩАДИ»

ЮГОСЛАВИЯ

«Лицом к лицу», с одной стороны, и «Козара», с другой,— таков тематический диапазон югославского кино: от современности до событий военных лет. Автор статьи о положении югославского кино Анте Петерлич считает, что «фильмов о современности становится все больше и одновременно улучшается их качество». Он пишет далее.

В последнее время большинство лучших югославских фильмов тяготеет к реалистическому решению зрительного ряда, одновременно очень ясно показывая и позицию своего автора. Сохраняя объективные историко-общественные данные материала, положенного в основу фильма, они дают простор и для проявления авторского «почерка» и для выражения в авторском комментарии своего, личного отношения к этим данным. Больше всего это относится к фильмам Александра Петровича («Три»*), Душана Макавеева («Человек — не птица»), Ватрослава Мимицы («Прометей с острова Вишевице», «Понедельник или вторник») и Живойина Павловича («Неприятель», «Возвращение»). К ним примыкают и Звонимир Беркович («Рондо»), Владан Слиепчевич («Настоящее положение вещей», «Подопечный»), Крсто Папич («Ждать») и Пуриша Джорджевич («Мечта»). Это авторы, от которых в данное время ждут более непосредственного и углубленного подхода к материалу о югославском обществе, еще более искреннего отношения к этому материалу и показа этого общества средствами, наиболее присущими кинематографу как искусству. Одновременно это значит, что при планировании выпуска югославских фильмов все больше учитываются интересы их постановщиков, и перед кинематографистами, таким образом, все меньше ставится требований, не соответствующих их взглядам.

Фильм Бранко Бауэра «Лицом к лицу» (1963) — первый югославский художественный фильм, который глубоко охватывает отрицательные стороны, а следовательно, и отрицательные явления в югославском обществе. Материал, взятый за основу фильма, показывает, что низовая организация Союза коммунистов может допустить ошибку, не понимать своей подлинной общественной и человеческой роли, что небольшой коллектив одного предприятия может оказаться жертвой произвола директора, ответственного члена партийной организации, и, наконец, что бывают случаи, когда прав один человек, а не большинство. И этот один человек все же имеет право и реальные шансы бороться за свои и общие «права» и добиться того, что эти «права» станут правом всех членов коллектива.

С 1965 года начинается настоящий поток картин такого типа. Ватрослав Мимица, известный мастер рисованного фильма, снимает «Прометея с острова Вишевице», первый югославский фильм, который объединил в себе и современное содержание и современную форму подачи материала. Почти в то же время чрезвычайно значительные фильмы выпускают Душан Макавеев, Живойин Павлович и Крсто Папич. В их фильмах последовательно проводится мысль, что неблагоприятная окружающая обстановка неминуемо содействует деформации характера отдельной личности.

В этом смысле особенно интересен впечатляющий фильм Душана Макавеева «Человек — не птица», картина, которую поистине можно назвать реалистической, ибо она без прикрас показывает жизнь рабочих на одном руднике.

Изменилась не только тематика. В соответствии с ней изменилась и конструкция образа героя.

Прежние югославские кинофильмы, выпущенные в первые пятнадцать лет существования нашей кинематографии, показывали исключительно положительных героев, личности, которые своими идеями, поведением и деятельностью превращались в памятник-идею победоносного строителя социализма. Это были преимущественно патетические образы, лишенные зачастую даже самых незначительных человеческих недостатков, герои, которые в конце фильма все одинаково побеждали, как побеждала и идея, за которую они боролись. Югославскому кино до недавнего времени не было до конца ясно, что победа идеи, полезной для общества, может не быть параллельной с частным, индивидуальным успехом отдельной личности, которая является носителем этой идеи. Это неизбежно ослабляло и драматургическую конструкцию отрицательных типов, а это в свою очередь приводило к тому, что вся разница между положительны-

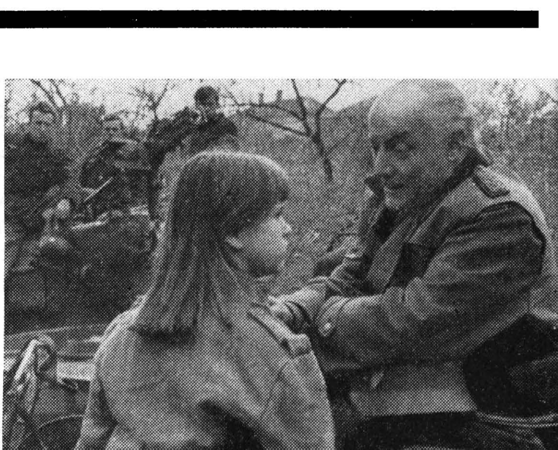
* В СССР — «Папоротник и огонь».

ЮГОСЛАВИЯ

1

3

2



4

1. «ПРОМЕТЕЙ С ОСТРОВА ВИШЕВИЦЕ»
2. «ПОДОПЕЧНЫЙ»
3. «РОНДО
4. «МЕЧТА»

ми и отрицательными героями сводилась к «черному и белому».

Авторы новых югославских фильмов поняли, наконец, революцию и строительство социализма как единую живую ткань, как период непрерывного развития и подъема, но одновременно и как ткань, подвергающуюся порой аномалиям и болезням.

Резюмируя «дух» новых югославских фильмов, мы приходим к выводу, что развитие югославского общества и человека авторы новых фильмов поняли как подъем, но не как холодное, графическое изображение однообразного, ведущего вверх пути, а как поднимающуюся ввысь дорогу, которая отмечена неожиданными отклонениями от намеченного пути, то есть как линию очень живую и динамичную.

Из такого понятия и чувства возникло и новое видение человека; образ героя уже не заботливо рассчитанное колесико общественного механизма, а живая личность, которая с той же силой влияет на общество, как и общество на нее.

БОЛГАРИЯ

Болгарский критик Христо Берберов посвящает свою статью отечественной мультипликации, анализу драматургии и выразительных средств болгарских мультипликационных фильмов.

Наша мультипликация активно развивается лишь последние 10 лет, тем не менее режиссеры и художники уже постигли многие «тайны» этой области киноискусства. Они продемонстрировали в некоторых лентах такой гражданский и гуманистический пафос, какой не всегда увидишь в «большом» кинематографе. Наши успехи были отмечены рядом ценных призов на международных кинофестивалях.

Свои размышления о мультипликации критик обосновывает многочисленными примерами из творческой практики болгарских мастеров Доню Донева, Ивана Андонова, Радки Бычваровой, Христо Топузанова и, конечно, замечательного художника Тодора Динова.

В заключение своей статьи Берберов пишет:

Если 30 лет назад было модно говорить о неограниченных возможностях мультипликации, то сегодня не менее модно говорить о ее кризисе. Ряд фактов в развитии современного мультипликационного кино дает основание для таких выводов. Среди них: все более редкое появление таких выдающихся мастеров, как чех Иржи Трнка и поляк Ян Леница; ориентация Карела Земана на области, которые находятся ближе к сфере художественного фильма; переход в игровой кинематограф румына Иона Попеску-Гопо и югославов Ватрослава Мимицы и Душана Вукотича; все растущее увлечение Нормана Мак-Ларена структурными экспериментами, которые отходят все дальше от искусства... Вероятно, список мог бы быть продолжен именами режиссеров, чье творчество нам незнакомо.

Развитие мультипликационного фильма в социалистических странах убедительно доказало, что сфера мультипликационного кино не исчерпывается занимательной детской сказкой. Оно может затрагивать в своей специфической гротескной форме самые серьезные гражданские проблемы века. Это обстоятельство возлагает на мастеров мультипликации весьма серьезную ответственность.

Чтобы удовлетворить требования времени, наше мультипликационное кино должно стремиться к более стройной и более условной драматургии, к более сильному рисунку, к утверждению авторского начала и более широкому экспериментированию, к более свободному заимствованию из сокровищницы народного творчества... Пройденный им путь выглядит незначительным по сравнению с тем, какой ему предстоит.

Я знаю, что этот путь труден. Но убежден, что он будет пройден.

РУМЫНИЯ

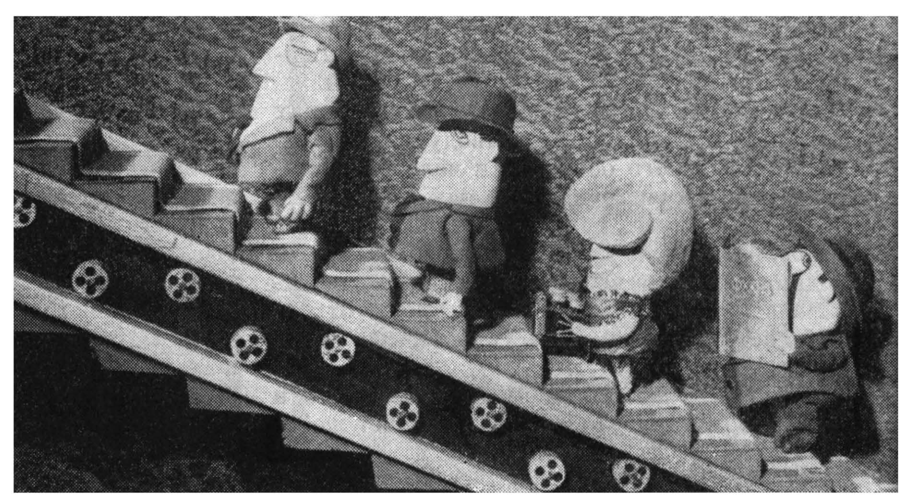
На наших экранах с большим успехом демонстрировались румынские фильмы «Пылающая река» и «Лес повешенных» режиссера Ливиу Чулея. Заслуженный артист Румынской Социалистической Республики Ливиу Чулей — не только известный режиссер театра и кино, но и актер—исполнитель главных ролей в фильмах «Тревога в горах», «Пылающая река» («Волны Дуная»), «Солдаты в гражданской одежде», «Лес повешенных».

О творчестве этого художника рассказывает в своей статье румынский критик Валериан Сава.

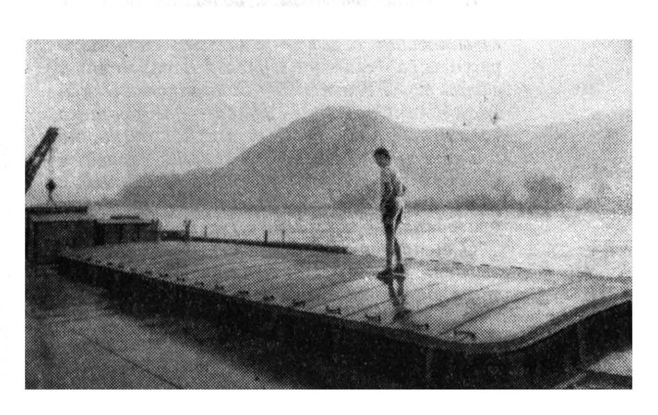
Режиссер кино и театра, художник и актер Ливиу Чулей — заметная фигура современной румынской культуры. Его имя известно и за пределами нашей страны.

БОЛГАРИЯ

1

2


3

4


1. КРУПНЕЙШИЙ МАСТЕР БОЛГАРСКОЙ МУЛЬТИПЛИКАЦИИ ТОДОР ДИНОВ
2. «МАСКАРАД»
3. «РЫЦАРЬ БЕЗ ДОСПЕХОВ»
4. «НА ПЕРЕПУТЬЕ»

За выдающиеся заслуги в области кино Ливиу Чулей дважды был увенчан лаврами: в 1960 году в Карловых Варах его фильм «Пылающая река» получил главную премию, а в 1965 году «Лес повешенных» удостоился в Канне премии за режиссуру.

На театральных афишах, извещающих зрителей о новых спектаклях, часто мелькает имя Чулея. С театром он связан прочно: он актер, художник, режиссер и директор театра в Бухаресте. На съемочной площадке Чулей появляется реже, но кино для него — не отдых, не случайное увлечение, это его призвание — серьезное и глубокое, его любовь — идеальная и вечная. Каждая новая встреча Чулея с кинематографом становится откровением и для художника и для зрителя.

Экран раскрывает совсем другие стороны дарования Чулея. Кинематографическая динамика, подлинность предметно-конкретного изображения пробуждают в режиссере «спонтанность», «интуицию», и тогда невидимый поток оживляет предметы и образы. Начиная с первого своего фильма «Извержение» (съемки проводились в одном из нефтеносных районов Румынии в 1957 году), режиссер поражает нас редким умением воссоздавать предметный мир, атмосферу действия. Страсть Чулея к деталям, которыми он до отказа «нагружает» кадры, помогает ему передать характерные черты эпохи, среды. Художник использует реальное окружение, реальные декорации, реальную географию, не оставляя места ничему приблизительному, туманному, стилизованному.

В последнем фильме Чулея «Лес повешенных», посвященном событиям первой мировой войны, есть эпизод, напоминающий картины «Великая война» Моничелли и «За короля и отчизну» Лози. Шеренги сапог, устало шагающие по липкой грязи, и мертвенно-белесое небо, сливающееся с горизонтом, преследуют зрителя, как кошмар. Люди едины со скорбным пейзажем, и начинает казаться, что злая, враждебная природа сотворила их по своему образу и подобию. Показанные крупным планом, угрюмые, морщинистые лица напоминают иссеченные дождями холмы.

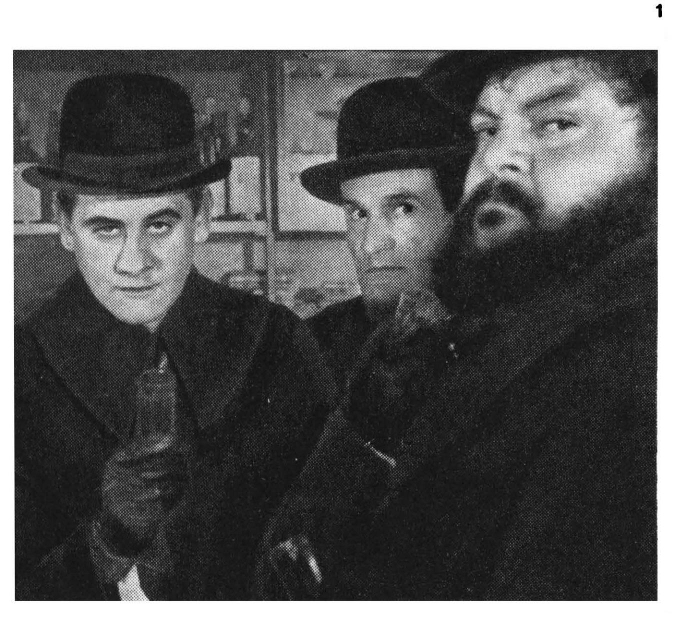
Но было бы ошибочно думать, что режиссер тяготеет к описательному реализму. Ливиу Чулей — художник, не чуждый патетики. Таким он предстает перед нами в своих лучших фильмах. Сюжеты их всегда драматичны. В «Извержении» поиски нового месторождения нефти на одной из заброшенных разработок приобретают символическое значение. Поднявшийся в небо фонтан нефти символизирует плодородие земли, открытие нефти сопряжено с открытием душевных ресурсов человека — гуманизма, благородства, умения найти применение своим силам в первые годы строительства социализма. «Извержение» — первый фильм режиссера, и он, естественно, несет следы дебютантского несовершенства. В особенности это относится к драматургии. В то же время фильм этот намечает вехи будущих достижений: реализм среды, верный подбор актеров и т. д.

Почерк художника мы безошибочно узнаем и в «Пылающей реке». Накануне августовских событий 1944 года по Дунаю плывет румынская баржа. Капитана баржи, роль которого исполняет сам режиссер, фашисты заставляют перевозить вооружение для немецкой армии. Рискуя собственной жизнью, капитан соглашается перевезти оружие по заминированной реке: чувство профессиональной гордости заставляет его решиться на этот шаг. А затем мы становимся свидетелями драматической эволюции героя, роста его сознания. В конце концов капитан передает оружие румынским патриотам, которые под руководством коммунистов готовят вооруженное восстание и освобождение страны от фашизма. Снова напряженная ситуация, острые конфликты, снова тяга к драматургии «острых ощущений». Рука мастера чувствуется в резком монтаже, в выразительном диалоге героев, в эффектных съемках пылающей реки.

Метафорический характер режиссерского мышления Чулея лучше всего раскрывается в «Лесе повешенных». Румынские и зарубежные критики долго комментировали первые кадры фильма: колонны солдат, бредущих в неизвестность. Зритель видит только их спины да каски — одинаковые, призрачные, исчезающие в тумане каски солдат, лиц которых мы не видим. Этой сюитой, изображающей войну как безликое шествие человечества в небытие, начинается фильм. Чулей — художник остросовременный, философ, стремящийся ответить на вопросы нашего века. Его искусство не абстрактно. Он как бы запечатлевает на экране судьбу каждого из нас. Так запечатлел он стоп-кадром момент, когда один из солдат обернулся

РУМЫНИЯ

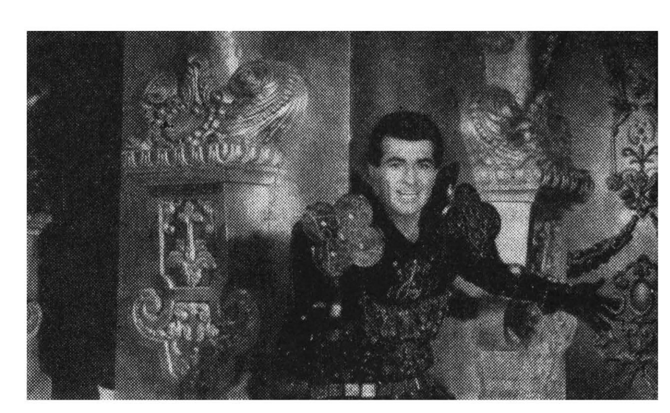
1



2

3

4



1. «ФАУСТ XX ВЕКА»
2. «ЛЕС ПОВЕШЕННЫХ»
3. «ТУДОР»
4. «БЕЛЫЙ АРАП»

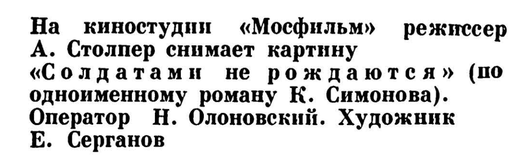
и взглянул в зрительный зал. И это единственное человеческое лицо из массы безымянных солдат, обреченных на смерть, становится своеобразным эпиграфом фильма, придает ему трагический колорит и символический смысл.

«Извержение» и «Пылающая река», так же как и «Лес повешенных», показывают поворотные моменты в истории нашего народа. Первая мировая война привела к глубоким изменениям в румынском государстве. Трагические обстоятельства истории заставляют героя — румына, находящегося в австро-венгерской армии,— сражаться против своего народа. Философские проблемы «Леса повешенных» — размышления о характере войны, о долге, о праве выбора — глубоко мотивированы самим сюжетным построением фильма, его гуманистическим звучанием. Если в «Извержении», а порой и в «Пылающей реке» эволюция героев кажется случайной или, во всяком случае, декларативной, если кинематографический язык их менее выразителен, то в «Лесе повешенных» философская глубина сочетается со зрелым режиссерским мастерством, которое и было отмечено премией в Канне.

У нас есть все основания ждать от Ливиу Чулея новых фильмов, достойных румынского искусства и его места на мировой арене.

А. Папанов — Серпилин,
Ю. Визбор — Захаров

Ю. Стосков — Левашов, К. Лавров — Синцов



На киностудии «Мосфильм» режиссер А. Столпер снимает картину «Солдатами не рождаются» (по одноименному роману К. Симонова). Оператор Н. Олоновский. Художник Е. Серганов

К. ЩЕРБАКОВ

Возвращение жанра

В багровом зареве возникли четыре всадника,— и начались новые приключения «красных дьяволят». Не будем сравнивать их со старыми — с фильмом И. Перестиани «Красные дьяволята», родившимся в 1923 году и до сих пор не сходящим с экранов. Не будем соотносить новый фильм и с известной повестью П. Бляхина, по мотивам которой он сделан. Литературный первоисточник переосмыслен очень вольно, однако, я думаю, надо признать за авторами ленты право на эту вольность. Здесь не было произвольной игры фантазии. И режиссер Э. Кеосаян и драматург С. Ермолинский знали, что хотели, давая вторую экранную жизнь старой повести, про которую, пожалуй, мало кто мог подумать, что она представляет интерес для современного кинематографа. Но прежде чем говорить о фильме, необходимо одно отступление.

Мы давно и бесплодно сетуем: юные зрители часто отворачиваются от картин, которые предлагают им наши студии, и валом валят на «Великолепную семерку» или, скажем, на «Подвиги Геракла». Мы дружно ругаем прокат за пристрастие к этим боевикам, за коммерческий подход к делу — как же так, дескать, воспитываем подрастающее поколение на такой малосодержательной, заведомо второсортной кинопродукции. Однако у критики своя задача — анализировать явления искусства, а у проката своя — привлекать зрителей на фильм, выполнять план. Конечно, не все, что появляется в прокате, отвечает высоким требованиям критики, и «Великолепная семерка» — не явление в искусстве, но яркости, зрелищности, напряженности интриги, динамичности действия у картины не отнимешь. А для начинающего зрителя какой же может быть без этого кинематограф...

Нашим фильмам, адресованным юношеству, пожалуй, более всего не хватает сейчас занимательности: куда уж деться — детективы ухитряются делать так, что тянет уйти с середины сеанса. Фильмов, хотя бы только претендующих на эту самую занимательность, чрезвычайно мало, а для того, чтобы перечесть удачи, многовато будет пальцев одной руки. А вакуум должен, обязан быть заполнен — вот и гастролирует «Великолепная семерка». И жаловаться здесь не на кого — сами виноваты. Никакими разговорами и призывами делу не поможешь. Клин, как известно, вышибают клином. И именно в этом смысле важность, своевременность опыта, предпринятого С. Ермолинским и Э. Кеосаяном, по-моему, безусловна.

Фильм называется «Неуловимые мстители»*, и уже в одном этом названии — обещание таинственности, приключений, подвигов. И сразу — погоня, перестрелка — обещанное начинает сбываться. С первых же секунд юные герои в действии — напряженном, упругом. Самозабвенно скачут ребята на конях, настигая противников, упражняются в приемах борьбы, устраивают ночью на кладбище представление с поднимающимися из могил гробами, и, до смерти перепугав бандитов, отбирают у них награбленный скот.

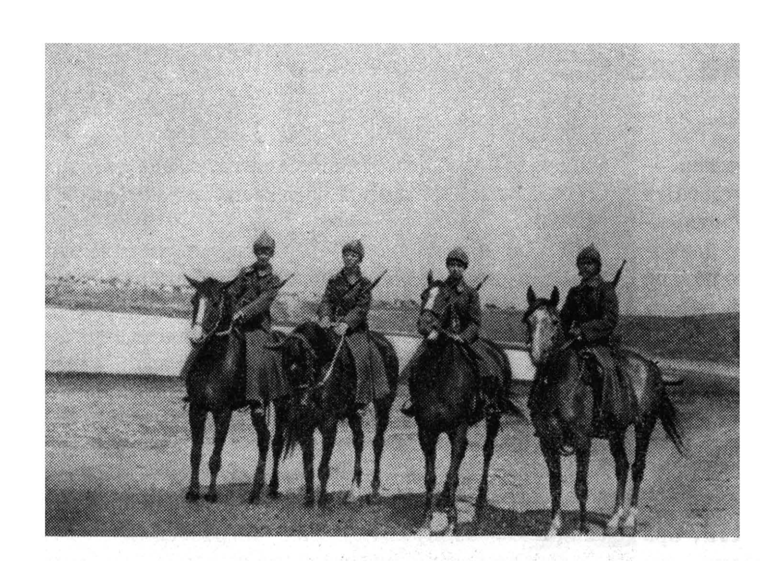
Приглашенные на роли юных разведчиков начинающие «актеры», кажется, очень хорошо поняли, что от них требуется. Они точно «попали» в заданный режиссером истинно приключенческий ритм, оставаясь при этом естественными и непринужденными. Про них трудно сказать — «создают образы», просто на ваших глазах ребята играют в войну, кажется, больше думая не о том, чтобы увлечь зрителей, а о том, чтобы самим себе доставить удовольствие.

В ходе этой игры вырисовываются характеры, индивидуальности... Огневой, темпераментный Яшка-цыган, для которого, кажется, секунду постоять на месте — мука мученическая и который в любой, самой опасной передряге чувствует себя как рыба в воде. Рассудительный, спокойный Валерка-гимназист — этот, пожалуй, сам опасности искать не будет, однако, встретившись с ней, проявит себя не хуже смелого и ловкого Яшки-цыгана. Вроде бы неприметная, но отважная Ксанка, внушающая к себе уважение товарищей по борьбе. И Данька, самый зрелый, самый мужественный из всех, добровольно принявший на себя руководство отрядом юных, ответственность за их судьбы.

Любопытная деталь: когда действие устремляется вперед, подгоняемое погонями и выстрелами, когда в мелькании кадров, в молниеносной смене планов, казалось, могли бы затеряться герои,— ребята на экране, как и их сверстники в зале, чувствуют себя наилучшим образом. Когда же действие замедляется или останавливается

---

* По повести П. Бляхина «Красные дьяволята». Сценарий С. Ермолинского, Э. Кеосаяна. Постановка Э. Кеосаяна. Оператор Ф. Добронравов. Художники В. Гладников, В. Голиков. Композитор Б. Мокроусов. Звукооператор А. Ванециан. Редактор Л. Голубкина. «Мосфильм», 1967.



«Неуловимые мстители». Витя Косых—Данька Щусь, Миша Метелкин — Валерка-гимназист, Валя Курдюкова — Ксанка Щусь; Вася Васильев — Яшка-цыган

сколько говорит о том, как отзывается сегодня долгое пренебрежение приключенческим жанром. И многие традиции утрачены, и добровольно оставлены завоеванные когда-то рубежи. Так что художникам, которые сегодня хотят возвратить жанру его законные права, приходится чуть ли не заново открывать когда-то уже открытое.

В «Неуловимых мстителях» есть эпизоды, ради которых, я уверен, мальчишки будут выстаивать длинные очереди за билетами. Скажем, эпизод осады трактира «красными дьяволятами».

...Ксанку схватили, ее нужно освободить. Но как? Бандиты заставили девочку прислуживать в трактире, а трактир, понятно, набит битком. Однако ребята проникают туда, спаивают без того уже сильно подгулявших вояк и берут их в плен. Вроде и видели мы на экране такие вот рукопашные драки с выстрелами, и предложенные трюки, кажется, не новы. Скажем, случайно оказавшийся здесь куплетист Буба Касторский (его отлично играет Б. Сичкин) использует свою гитару в качестве палицы, сокрушая ею бандитов; «дьяволята» открывают крышку погреба, и туда с грохотом проваливаются их противники; развеселившиеся посетители трактира открывают отчаянную пальбу по бутылкам... Конечно же, это просто-напросто бородатые трюки — так почему же

вовсе и на экране — течение обычной жизни, приземленный быт, герои вдруг становятся неестественными, скованными, чувствуют себя явно неуютно. Так мстит за себя нарушение избранной стилистики, измена жанру.

Такие затяжки действия, остановки живого ритма фильма возникают где-то в середине ленты. Сбивается темп, теряется счастливо найденное сочетание иронии и серьезности, игры и реальности. Возникают сцены тяжеловесные, скучные, ибо для «всамделишной» психологической драмы ни в сценарии, ни в режиссерском замысле нет никакой опоры. После таких обидных «перебивок» трудно вновь ввести фильм в нужное русло, вновь настроить зрителя на прежнюю волну — для этого от режиссера требуются немалые усилия.

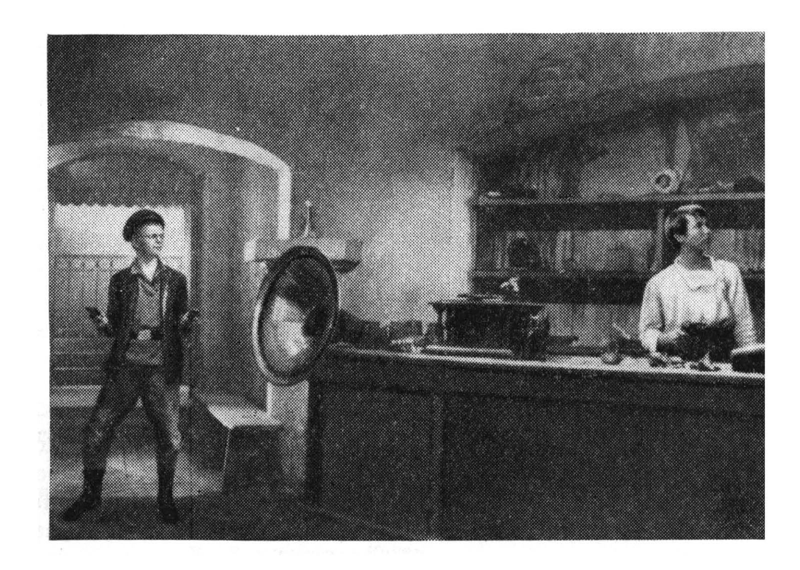
Если уж зашла речь о недостатках, нельзя не заметить «цитатности» некоторых кадров. То есть в принципе я не вижу дурного в том, что в «Неуловимых мстителях» использованы какие-то приемы и трюки из западных «вестернов», но здесь необходимы мера и вкус. Когда они изменяют постановщику, в фильме происходят досадные смещения, и юные разведчики гражданской войны вдруг оказываются похожими на ковбоев «дикого запада». Фильму недостает явственной, более точной атмосферы времени.

Все сказанное не столько умаляет смысл работы создателей картины, выигравших в главном,

«Неуловимые мстители». Вася Васильев—Яшка-цыган

все это смешно, почему нравится, притягивает? Выстрелы, гвалт, неразбериха, но как организовано режиссером все это! Как плотно и точно, словно шуруп к резьбе, «притирается» один трюк к другому, и какой точно рассчитанный эффект рождается этим случайным вроде бы соприкосновением. И, заметьте,— в кадре столпотворение вавилонское, а при этом ничего лишнего, случайного, «не играющего»...

Или другой эпизод, когда «дьяволята» уводят поезд из-под носа у бандитов. Очень эффектно снят оператором Ф. Добронравовым проезд через пылающий мост. И кто сказал, что нужно... ну стесняться, что ли, таких эффектов? Не надо! Мы так преуспели в сдержанности и строгости, что даже некоторый перебор в зрелищности, яркости, право, не повредит.



«Неуловимые мстители». Миша Метелкин — Валерка-гимназист, Валя Курдюкова — Ксанка Щусь

Только бы не остались «Неуловимые мстители» в своем роде единственными. Появившись на свет, они уже не умозрительно, а самим фактом своего существования убедительно доказывают, как нужны нам такие фильмы. А какой материал для них даст история нашей страны, сколько эпизодов, случаев, событий, скажем, гражданской войны или Отечественной буквально просятся в приключенческий фильм! Несметное богатство под руками. Надо учиться овладевать им.

З. ПАПЕРНЫЙ

Стрелка искусства

В наши дни экранизация классики — не исключительное событие в жизни кино: это его повседневность, быт. Особенно часто экранизируется Чехов — именно его, казалось бы, наименее киногеничного, штурмуют режиссеры, сценаристы и операторы с особенным пристрастием и упорством.

В сложных и в общем довольно натянутых отношениях Чехова с кино были и свои размолвки, резкие расхождения и свои, правда, редкие удачи, примеры творческого «взаимопонимания».

Думая о примерах, когда киноискусство начинало говорить на чеховском языке, вспоминаешь кадры из «Дамы с собачкой», фильма, поставленного Иосифом Хейфицем.

Первые кадры: море, простор, могучий прибой и — пустая бутылка шампанского.

Последние кадры: Гуров и Анна Сергеевна за крестовиной окна, как за решеткой.

Тут экранизировался не просто сюжет, ситуация — кино искало и находило эквивалент чеховскому образу. Само движение — от безбрежного моря к бутылке — продиктовано логикой чеховской образной мысли с неожиданно прозаическими оборотами, переходами от признаний в любви к «осетрине с душком».

От зарешеченных окном героев тянется нить ассоциаций — к серому длинному забору с гвоздями, отгораживающему дом Анны Сергеевны, к словам о двух перелетных птицах — их «поймали и заставили жить в отдельных клетках».

И в той же кинокартине мы встречались с примерами слишком обстоятельного, даже тяжеловесного перевода Чехова. Когда поток мыслей

«В городе С.». А. Папанов — Старцев

Гурова о куцей, бескрылой жизни (после слов чиновника об осетрине) превращался в прямой монолог Гурова — Баталова, возвращающегося из клуба домой,— текст начинал звучать неестественно, шел уже тот «курсив», которого так остерегался писатель.

И вот новый фильм И. Хейфица — по мотивам рассказа «Ионыч» — «В городе С.»*.

Иные экранизации настраивают на фельетонный лад — здесь же все вызывает уважение. Даже то, что не удалось, вызовет у вас скорее сочувствие, чем ироническую улыбку. Перед нами серьезная, тщательная, я бы даже сказал, старательная работа — в самом достойном смысле этого многозначного слова.

Сценарист-постановщик отказался от прямой экранизации — в состав действующих лиц он вводит самого Чехова. В центре фильма — судьба не одного Ионыча, а Ионыча и Чехова, двух врачей, можно сказать, двух коллег, чьи пути резко расходятся.

Чехова играет Андрей Попов — играет хорошо, «похоже», делает все, что может, и — ничего не может поделать. Да это и не совсем его вина — в такие уж обстоятельства он поставлен.

Вот он входит в поздний час с дороги в избу, тихо ступает и как бы сигналит зрителю — Чехов деликатный, не топает, боится разбудить, потревожить. Сразу же глухой кашель — снова сигнал — чахотка! Вот он задумывает на наших глазах рассказ о враче Ионыче, говорит — точнее, высказывается,— потому что речь его состоит из цитат и высказываний («Бог мой, а как богата Россия хорошими людьми!»). Что бы ни делал актер — он застеклен, заранее отгорожен от нас, отграничен прямолинейным, жестоковато рационалистическим заданием. А в конце фильма и вовсе обнажается конструкция замысла: навстречу Чехову, чуть не зашибив его насмерть, проносится раздобревший Ионыч. И возница — уже для полной законченности — как-то ободряюще поглаживает писателя по плечу. Народ не оставляет художника, поддерживает в трудную минуту.

В общем рама, в которую вставлена кинокартина, неудачна. Писатель получился похожий и — откровенно муляжный. Постановщик и артист предпринимают героические попытки, чтобы придать образу живую естественность и непосредственность. Антон Павлович свистит голубям, жалуется, что нет подтяжек, подтягивает брюки — все это должно по идее как-то утеплить его облик. Но Чехов так и остается условным представителем Чехова.

Однако судьба доктора Дмитрия Ионыча Старцева (его роль исполняет артист Анатолий Папанов) имеет и самостоятельное значение. Когда он, по-провинциальному мешковатый, неловкий, еще застенчивый, попадает в губернский город, знакомится с семейством Туркиных, с Катериной Ивановной, «Котиком»,— мы уже забываем о параллели Ионыч — Чехов. Перед нами герой, его судьба вне нарочитой соотнесенности с судьбой и биографией писателя.

Туркины — милые, приветливые, хлебосольные люди — обрушивают на гостя привычный каскад любезностей, шуточек, розыгрышей, семейных «номеров», вплоть до заключительного, когда лакей Пава потешает расходящихся гостей трагическим выкриком: «Умри, несчастная!»

Роль хозяйки дома Веры Иосифовны Туркиной исполняет Лидия Штыкан. Вот пример точной актерской работы, умения передать легко, изящно характер персонажа.

Муж Туркиной сыплет заигранными шуточками («Здравствуйте пожалуйста», «Не имеете никакого римского права»). Вера Иосифовна работает более искусно — она не повторяется так часто, не эстрадничает, шутит более к месту, вообще она как будто «тоньше». Но и ее речь, пусть не так явно, состоит из не своих слов, манерных оборотов, выдержана в показной, демонстративной интонации. А роман, который она читает,— само олицетворение литературщины, словесной декоративности, салонной пустотелой бутафории. Чтение следует за приятным чаепитием с варень-

* В основу положен рассказ А. П. Чехова «Ионыч». Сценарий и постановка И. Хейфица. Оператор Г. Маранджян. Художники Б. Маневич, И. Каплан. Композитор Н. Симонян. Звукооператор К. Лашков. Редактор Л. Рахманов. «Ленфильм», 1966.

ем, медом, конфетами и, в сущности, тоже — своего рода духовное «чаепитие». Так спокойно слушать, сидя в мягких креслах, о молодых красивых героях, устраивающих в деревне аптечки и библиотечки...

Едва только появляется Туркина—Штыкан,— известный чеховский персонаж и вот эта седоватая, подтянутая дама в пенсне, с чуть самодовольной, милой улыбкой соединяются в один образ. Когда она читает, слушая свой голос, когда окидывает аудиторию почти застенчивым, но таким внимательным взглядом, когда с изящной небрежностью захлопывает рукопись,— вас не оставляет это чувство узнавания чеховского персонажа. А ведь актриса как будто ничего особенного и не делает, не предпринимает, ни о чем таком вам не сигналит — она только пребывает в образе Веры Иосифовны и, кажется, вместе с нами испытывает удовольствие.

Анатолий Папанов — один из самых значительных актеров нашего кино и театра. Его игра исполнена стихийной силы, какой-то особенной напористости, внутренней энергии, полнокровной выразительности. Он никогда не повторяется, каждую новую роль исполняет, как первую. Его искусство весело и молодо, при всей «ударности» лишено малейшей грубоватости.

Когда смотришь на Папанова — Ионыча, бросается в глаза: тут актеру не до смеха, это одна из трудных, может быть, самая трудная его роль. Он вкладывает всего себя, все напряжено, нет обычной актерской раскованности, безудержного «игранья» — идет игра не на жизнь, а на смерть.

Откуда это ощущение внутренней затрудненности?

История Ионыча, его постепенно растущего безразличия, очерствения, душевного распада у

«В городе С.». А. Папанов — Старцев, Н. Терентьева — Котик.

Чехова очерчена пунктирно, сопоставлением разных моментов: например, Ионыч, влюбленный в Котика, умоляет ее выйти с ним в сад, и она выходит, как бы недоумевая, не понимая, что ему нужно,— в конце рассказа она, с волнением ожидавшая встречи с ним после долгой разлуки, просит его выйти с ней в сад, но ему уже нечего ей сказать.

Чехов, как поэт «рифмует» сходные положения, сталкивает героев в сходных обстоятельствах. Его проза — искусство строгих измерений, микроединиц, неумолимо точного отсчета.

Поэт Осип Мандельштам заметил:

«В поэзии, где все есть мера и вращается вокруг нее и ради нее, измерители суть орудия особого свойства, несущие особую активную функцию. Здесь дрожащая компасная стрелка не только потакает магнитной буре, но сама ее делает».

Именно эта строгая измеренность, рассчитанность ритма, созвучий, эта сквозная «мера», придает вдруг такую огромную силу перебою ритма, подчеркнутой неточности созвучия.

В этом смысле стрелка и рождает поэтическую «бурю».

Хорошо бы вспомнить об этих словах всем, кто обращается к Чехову, и никогда не забывать о его тонкой, как игла, магнитной стрелке.

У Чехова Ионыч провожает Котика на бал, в коляске он ее целует — «И чрез мгновение ее уже не было в коляске, и городовой около освещенного подъезда клуба кричал отвратительным голосом на Пантелеймона:

— Чего стал, ворона? Проезжай дальше!»

Чехов — гениальный мастер «монтажа». Он

«В городе С.». А. Папанов — Старцев, Н. Терентьева — Котик

«В городе С.». Л. Штыкан — Вера Иосифовна

ничего не говорит, только ставит рядом поцелуй и «отвратительный голос» городового; ожидание любимой девушки в назначенном месте и — «Ох, не надо полнеть!» Тем самым он подготавливает на полях многих и многих микросражений будущий крах любви Ионыча.

Как это ни странно, но все получается наоборот: писатель Чехов, пользующийся «монтажом», и кино, накладывающее на чеховский текст литературность.

Сцена на балу — поездка в коляске, объяснение в любви, отказ Котика, танцы — все это дано с такой обстоятельностью, при которой уже забыта «стрелка». Вместо строгого отсчета какой-то открытый художественный счет; талантливый режиссер и талантливый артист, не жалея сил и времени, никак их не экономя, разыгрывают чеховский текст.

Картина слишком погружена в быт, заставлена предметами домашнего обихода. Жилье Ионыча, обстановка, утварь — все громоздится, стоит плотно, выглядит рельефно, не по-чеховски полновесно и очень «подробно».

Взят совсем другой темп — замедленный, приближающийся к реальному действию.

У Чехова Ионыч сначала ходит пешком, потом у него своя пара, потом — тройка с бубенчиками. Это все соотнесено, как в стихе. А в кино — уснащено подробностями: как Ионыч рассматривает лошадей, как садится, как едет. Режиссер как будто развивает чеховское зерно, но в таком «вытягивании» таится своя угроза: вот уже колосятся буйные стебли, а где же само зерно?

В других случаях постановщик отказывается от нечеховской обстоятельности. Когда он сталкивает чтение романа мадам Туркиной и жизнь улицы, праздную, грубую, дикую, он говорит с нами на другом языке, который гораздо ближе к чеховскому.

Или когда показывает похоронную процессию, чинно-печальную в начале и развеселую в хвосте, с анекдотами, чтением газет по дороге, мы снова узнаем чеховскую манеру с неожиданным искорбно-ироническими переходами и оборотами.

Но когда по городу С. проходит человек в футляре — это идет не человек, а цитата на двух ногах, с зонтиком и в галошах.

Когда по перрону к поезду, отходящему в Ялту, идет актриса Ия Саввина со шпицем — это цитата уже не из Чехова, а из Хейфица.

Картина «В городе С.», наверное, вызовет споры. Но, думается, обе спорящие стороны оценят поиски постановщика, его «попадания», отметят весьма интересную, хотя не всегда свободную и слишком «подробную» игру Анатолия Папанова, точное исполнение Л. Штыкан, обратят внимание на свежую и своеобразную трактовку роли Котика молодой талантливой актрисой Н. Терентьевой, на сдержанную и тактичную музыку фильма композитора Н. Симонян.

Картина заставляет еще раз подумать о главном в экранизации — об умении передать ту суть, которая, по словам Чехова, решает судьбу произведения; о той невидимой чеховской стрелке, без которой циферблат вдруг становится неподвижной тарелкой.

«В городе С.». Е. Шутов — возница, А. Попов — А. П. Чехов

Р. ЮРЕНЕВ

О Вертове

Судьба художника-новатора часто бывает трагичной. Обостренное чувство нового заставляет его порывать с привычным. Расплатой за это служит непонимание зрителя. Идущий впереди рискует остаться в одиночестве — признание приходит не всегда. Много дерзких мечтателей забыто...

К Дзиге Вертову пришло признание.

На многих языках мира сейчас к его имени свободно и привычно прибавляют эпитет «великий». Его фильмы называют гениальными.

А когда-то их считали нелепыми, непонятными, формалистическими. И даже вредными, извращающими жизнь.

Было и более страшное: их забывали. Сбрасывали со счетов.

Самого Дзигу Вертова — Дениса Аркадьевича — знали многие. Вернее, не знали, а видели, встречали на студии хроники. Его спокойные манеры, печальные глаза, скромное, даже застенчивое поведение ничем не напоминали о годах бурной известности, дискуссиях, переходящих в драки, манифестах, переходящих в крики, сокрушительных отрицаниях и утверждениях, похожих на утопии и на стихи.

Его боевое прошлое знали, но вспоминали редко. Говорить об этом прошлом с ним самим было как-то неудобно. Будто не этот застенчивый и грустный пожилой человек, рядовой режиссер хроники, изредка выпускающий ничем не выдающиеся очередные номера журнала, и есть Вертов. Будто не он так шумел двадцать лет назад.

О прошлом, как я мог заметить, он говорить не любил. Во всяком случае — с людьми неблизкими. И не потому, что стал равнодушен к своим прежним исканиям. Скорее потому, что тяготился своим настоящим. А всего верней — потому что был полон будущим.

Это стало понятным только в 1957 году, когда журнал «Искусство кино» опубликовал его записные книжки и дневники, творческие замыслы и заявки. А теперь вышли (и переведены на многие языки) монография о нем Н. П. Абрамова и однотомник с его литературным наследием, который С. В. Дробашенко снабдил взволнованным предисловием.

Перелистывая эти книги и журналы, мы видим, что творческий дух Дзиги Вертова не иссякал, что его не переставали будоражить смелые замыслы, новаторские проекты, творческие мечты. Но, сломленный непониманием и равнодушием руководства студии, парализованный официальной парадностью и догматическим схематизмом, воцарившимся в нашей документальной кинематографии в период «малокартинья», он не имел уже сил доводить свои замыслы до осуществления, до экрана. Они оставались на бумаге — в набросках, в дневниках.

Но думал-то он не об увековечении всего уже сделанного, а о воплощении задуманного. И страдал от бессилия.

Трудами советского киноведения творческое наследство Дзиги Вертова живет, изучается, все больше и больше влияет на творческую практику современников. Еще раз спасибо исследователям и критикам творчества великого поэта кинодокументализма.

С этими чувствами глубокой благодарности и уважения к трудам исследователей творчества Вертова я шел на просмотр фильма «Мир без игры»*, созданного Л. Махначем по сценарию С. Дробашенко. Документальный фильм о режиссере-документалисте — какая замечательная форма киноведческого исследования! Вслед за статьями, за книгами, за телепередачами — фильм. Это ли не новая ступень в развитии нашего киноведения, нашей молодой науки о кино; это ли не свидетельство роста нашей кинокритики, еще, правда, не применяющей кибернетики, но уже научившейся говорить о кино на языке кино, уже применяющей для пропаганды киноискусства его собственные выразительные возможности — наглядность, документальность, синтетичность, массовость!

Итак — «Мир без игры». На экране рядом с проплывающими вступительными титрами появляется портрет Вертова, он укрупняется, наплывая на зрителей. И вот уже во весь экран глядят на вас большие, грустные черные глаза. Глаза мечтателя, поэта.

Как же видели мир эти глаза?

В полном соответствии с истиной фильм доказывает, что Дзига Вертов смотрел на мир с позиций новых, социалистических, что, стараясь увидеть «жизнь врасплох», жизнь в ее стремительном многообразии, он умел замечать и выделять новое, развивающееся и восторженно приветст-

* «Мир без игры». Автор сценария С. Дробашенко. Режиссер Л. Махнач. Операторы З. Громова, Л. Котляренко, А. Кочатков. Композитор В. Гевиксман. Редакторы В. Донская, Н. Максимова. ЦСДФ, 1966.

вовать его. Фильм также показывает, что взгляды Вертова на жизнь обусловили его сложные и порой крайние взгляды на искусство: решительное отвержение всех традиций, неприятие не только содержания буржуазного искусства, но и его форм, и страстные, упорные, вдохновенные поиски новых форм в самом новом, молодом и многообещающем искусстве — кино. В стремлении дать общую, генеральную характеристику творчеству Вертова — заслуга, достоинство фильма.

Особое внимание фильм уделяет связям Вертова с Маяковским. Маяковский действительно любил и поддерживал Вертова, следил за его творчеством, при встречах жал руку и подбадривал: «Не унывай, Дзига, наша возьмет!» В фильм включены многие прижизненные киносъемки Маяковского и драматические кадры его похорон — это уместно и верно.

Нужно, однако, сделать два придирчивых замечания. Впервые Маяковский появляется в фильме в самом начале с чтением отрывка из вступления к поэме «Во весь голос». Широко известно, что оно было написано и публично прочтено в начале 1930 года, за два с половиной месяца до смерти поэта. В фильме же эти строки поставлены до первых «исследований действительности» киноками в подвале на Гнездниковском переулке, то есть до работ Вертова 1922—1924 годов. Похороны Маяковского заняли в фильме столь большое и важное место, что гибель поэта воспринимается как начало и одна из причин кризиса в творчестве кинорежиссера. И это неверно. Вертов, разумеется, с искренним трагизмом воспринял смерть поэта, но после нее создал свои наиудачнейшие фильмы — «Симфонию Донбасса» (1930) и «Три песни о Ленине» (1934). Кризис в творчестве Вертова произошел позднее, в 1937 году, и был связан не с гибелью Маяковского и даже не с прекращением футуристического, лефовского движения в искусстве, а с совершенно иными явлениями, которых фильм не объясняет. Но об этом ниже.

Я намеренно остановился на теме Маяковского в фильме, чтобы еще раз подчеркнуть принцип, по которому фильм построен: авторы стремились дать общий, углубленный творческий портрет Вертова, пренебрегая при этом хронологией, а следовательно, и процессом развития творчества режиссера и допуская анахронизмы.

Предыдущие наши документально-биографические фильмы о кинорежиссерах Сергее Эйзенштейне (1958), Всеволоде Пудовкине (1960), братьях Васильевых (1965), Игоре Савченко (1965) были построены так, чтобы передать развитие творчества режиссеров и дать представление об их основных произведениях. Это придавало фильмам некоторую композиционную монотонность, но зато делало их познавательными, содержащими основные сведения о жизни, творчестве и произведениях мастеров, расположенные в определенном порядке.

Фильму «Мир без игры» предпослан длинный, набранный мелким шрифтом и длящийся очень мало титр: «В картине использованы материалы из личного архива Е. Вертовой-Свиловой и фрагменты из фильмов Дзиги Вертова «Ленинская киноправда», «В сердце крестьянина Ленин жив», «Киноглаз» («Жизнь врасплох»), «Шагай, Совет!», «Шестая часть мира», «Одиннадцатый», «Человек с киноаппаратом», «Энтузиазм» («Симфония Донбасса»), «Три песни о Ленине», «Колыбельная», а также материалы Центрального государственного архива кинофотофонодокументов».

Этот титр играет роль фактографической ссылки, указывающей на использованные источники и места их хранения. Но в то же время — это единственное место в фильме, где перечислены основные произведения Вертова, где названы такие его лучшие картины, как «Шагай, Совет!», «Одиннадцатый». Да и другие произведения Вертова названы лишь вскользь: «Ленинская киноправда» — в пояснениях к «Трем песням о Ленине», «Шестая часть мира» — в промелькнувшем на экране плакате.

Фильм говорит о методе художника, о его творческих исканиях, не характеризуя основные произведения этого художника.

И это, конечно, неверно.

Поэтому в фильме пропущены такие важнейшие для понимания становления образной публицистики Вертова факты, как его стремление выпускать киножурнал по образцу большевистской «Правды», откуда и родилось заглавие «киноправда». В фильме не сказано, что фильм «Шагай, Совет!» был сделан как отчетно-информационный кинодоклад к перевыборам Моссовета, как документальное сообщение о работе, проделанной московской Советской властью, что «Шестая часть мира» была сделана для популяризации государственной торговли СССР за границей. В фильме лишь приведены слова самого Вертова о значении для него ленинской темы, но значение это не раскрыто: «Ленинские киноправды» лишь названы, а в «Трех песнях о Ленине» выделены эпизоды (монолог бетонщицы), к ленинской теме не имеющие прямого отношения.

Внимание к монологу бетонщицы Белик, конечно, совершенно обоснованно. Это — первое в истории кино синхронное интервью, за четверть

века предвосхитившее современное течение «синема-верите». Но ленинскую тему в творчестве Вертова требовалось, по-моему, проследить более отчетливо.

Очень хорошо, что в фильме четко показано, как рифмовал Вертов кадры, как включал надписи наравне с изображением в ритм монтажной фразы, как снимал с движения, как наладил острые ракурсы, то есть подчеркнуты художественные новации великого экспериментатора. Но плохо, что эти новации как бы вырваны из его произведений, оторваны от публицистических, агитационных, политических задач, которые ставил перед собой Вертов. А без ясного, четкого определения политических задач творчество Вертова понято быть не может.

Стремление авторов фильма сообщить о творческих принципах и художественных открытиях Вертова абстрактно, в отрыве от его произведений — приводит к странным вещам: лучшие фильмы — «Ленинские киноправды», «Шагай, Совет!» — оказались обойденными совсем, «Шестая часть мира» и «Три песни о Ленине» — представленными неполно, а наименее удачные — «Человек с киноаппаратом» и «Колыбельная» заняли центральное место.

На довольно слабые, с явными попытками инсценировок кадры из «Колыбельной» ушла целая часть фильма (шестая). Сказано (не совсем правильно), что это «последний авторский фильм Вертова», а почему после «Колыбельной» Вертов в течение семи лет сделал лишь несколько сравнительно слабых картин — «Серго Орджоникидзе» (1937) (совместно с Я. Блиохом и Е. Свиловой), «Три героини» (1938), «Тебе, фронт» (1942), «Клятва молодых» (1944) (совместно с Е. Свиловой) да пять короткометражных очерков,— а последнее десятилетие своей жизни (1944—1954) лишь монтировал киножурнал «Новости дня» — фильм не дает никакого ответа, возбуждая недоумения и разные, подчас нелепые догадки зрителя.

А чтобы быть исторически объективным, чтобы дать действительно полный портрет художника, чтобы завершить так интересно начатый разговор о его трудных, упорных новаторских поисках, нужно было сказать, что в «Колыбельной» (из которой даны слащавые кадры женщин с детьми да гораздо менее выразительный, чем рассказ бетонщицы, рассказ парашютистки) занял непомерное место Сталин, что в безудержном восславлении живущего политического деятеля Вертов потерял вкус, потерял самого себя.

В то же время попытки Вертова делать документальные кинопортреты рядовых советских людей пошли вразрез с тенденциями торжественно-официальных фильмов о парадах, праздниках да информационных обозрений о достижениях союзных республик, которые возобладали в нашей документальной кинематографии с конца тридцатых до середины пятидесятых годов. Наконец, надо было с горечью сказать, что Вертов не получил достойной его работы даже в годы расцвета кинодокументалистики — в годы Великой Отечественной войны. Вот где подлинная трагедия Вертова!

«Мир без игры»

Без всего этого фильм «Мир без игры» получается неполным, его познавательное значение резко падает, да и дух гражданственности, столь необходимый при разговоре о художнике-публицисте, терпит ущерб.

Меня могут упрекнуть, что я требую от фильма того, чего в нем нет и чего его авторы, возможно, и не хотели касаться. Но право на такую требовательность дают мне не Л. Махнач и С. Дробашенко (чью работу я глубоко уважаю и высоко ценю), а сам Дзига Вертов, я вправе подходить к фильму не с позиций его авторов, а с позиций фактов биографии и произведений их героя, сыгравшего в истории мирового кино роль столь большую, столь прогрессивную, что нужно стремиться к возможно более полному и ясному ее освещению.

А теперь нужно отдать справедливость и авторам фильма «Мир без игры». С. Дробашенко написал отличный дикторский текст без важных слов и превосходных степеней, но с большим чувством говорящий о Вертове. Удачны включения в текст отрывков из манифестов и «Дневников» Вертова, превосходно прочитанные А. Консовским. Артист начисто отказался от беспристрастно вещающей дикторской манеры. Подчас он выкрикивает левые лозунги, подчас как бы раздумы-

вает над лирическими высказываниями, передавая характер Вертова — публициста и лирика, бойца и мыслителя.

Режиссер Л. Махнач превосходно смонтировал фрагменты вертовских картин. Смонтировал? Осмелился соперничать с Вертовым в монтаже? Вот и хорошо, что осмелился. Выбирая фрагменты фильмов, их надо перемонтировать, иначе они покажутся длинными, вялыми. И Л. Махнач показал истинно вертовский, стремительный, ритмичный, образный монтаж. Особенно ярко, хорошо сделаны вторая и третья части фильма. Ритмической остроте много содействует и музыка В. Гевиксмана. Правда, мне порой казалось, что она слишком подчеркнуто современна. Фильмы двадцатых годов можно было сопровождать музыкальными интонациями тех лет. Но, впрочем, Вертов был много впереди своего времени, и характер музыки Гевиксмана это подчеркивает.

В фильме «Мир без игры» хорошо, прочувствованно и темпераментно говорится о новаторском вкладе Вертова в изобразительные средства кино, о его борьбе против буржуазных традиций развлекательности, игры в жизнь. С интересом слушаешь воспоминания о Вертове его брата и соратника, «кинока» Михаила Кауфмана и киноразведчика Ильи Копалина. Жаль только, что эти высказывания носят общий, а не конкретный, не мемуарный характер. Ведь близкие люди, друзья, единомышленники могли бы много живого, свежего, неизвестного порассказать о своей буйной юности, овеянной дерзким талантом Вертова.

Законную гордость советских людей вызывают слова о Вертове французского документалиста Фредерика Россифа, поляка Ежи Боссака, немцев Э. и А. Торндайков. Особенно интересно свидетельство большого и прогрессивного художника француза Жана Руша, который сказал: «Когда мы — мои друзья и я — надеемся открыть что-нибудь новое, то вдруг обнаруживается, что в двадцатом или тридцатом году Дзига Вертов изобрел все это в теории и доказал на практике. Для меня Вертов открыл все. Все современное кино вышло из его фильмов».

Это можно принять за парадокс, за комплимент. Но это — правда. Очень многое из того, что сейчас открывают за рубежом или у нас,— уже было открыто Вертовым. Но у нас же было и забыто, раз уж его открывают во второй раз. Фильм «Мир без игры» не объясняет того, почему были забыты открытия Вертова. Он не дает полного представления о творческом пути, о всех произведениях великого документалиста. Но он говорит о поисках Вертова в области киноязыка, о его влюбленности в жизнь, о его вере в социалистические принципы.

Фильм «Мир без игры» возбуждает горячий интерес к творчеству Вертова, он полон любви к нему. А это уже много. И раз фильм многое дает — хочется много с него и спрашивать.

В. РЯБИНИН

Если уметь рассказывать...

Вы помните первые журналистские репортажи о полете Юрия Гагарина? Человек в космосе!..

В радостный хоровод эпитетов, восклицаний, сравнений с чьей-то легкой руки попали слова о человеке, впервые сбросившем путы земного притяжения. Подхваченные на лету, они могли бы, пожалуй, стать крылатыми. Помешало одно немаловажное обстоятельство: полнейшая их несостоятельность с точки зрения науки. Дело в том, что космонавт и окружающие его предметы теряют в весе вовсе не потому, что вырвались из сферы земного притяжения, а как раз... благодаря притяжению. Да-да, невесомость — это всего лишь эффект равновесия двух противоположных сил: центробежной и центростремительной.

Последние достижения научной и технической мысли, стоящие на грани фантастики, и старый, как мир, Ньютонов закон всемирного тяготения. Их «встреча» — свидетельство прочной связи между учеными разных поколений, разных эпох. И не потому ли, что режиссер Н. Степанов и сценарист А. Вольфсон верно чувствуют эту связь, их новый фильм «Кое-что о земном притяжении» * звучит вполне современно.

Умелая, органическая «привязка» давно открытого к сегодняшнему дню придает ленте особую привлекательность — так сочетаются в облике

* Автор сценария А. Вольфсон. Режиссер Н. Степанов. Оператор В. Вайда. Звукооператор В. Кутузов. Редактор Г. Кемарская. «Центрнаучфильм», 1966.

современного города постройки новейшего стиля и памятники старины. И в то же время это один из приемов, позволяющих авторам избежать скучной назидательности плохих учебных лент. Фильм в популярной, доступной каждому форме дает зрителю понятие о земном тяготении, знакомит с основными его законами и практическим применением. Авторы не стремятся к нарочитой оригинальности и в то же время удачно избегают штампов.

Вероятно, многие помнят классический эпизод из курса физики: обыкновенное падающее яблоко помогает великому Ньютону открыть закон всемирного тяготения. Включить этот эпизод в фильм не представляло труда. Но, боже мой, сколько раз мы его видели. Авторы фильма находят свой поворот: на яблоню залезают мальчишки. Один из них, потеряв равновесие, падает. Что поделаешь — земное тяготение!

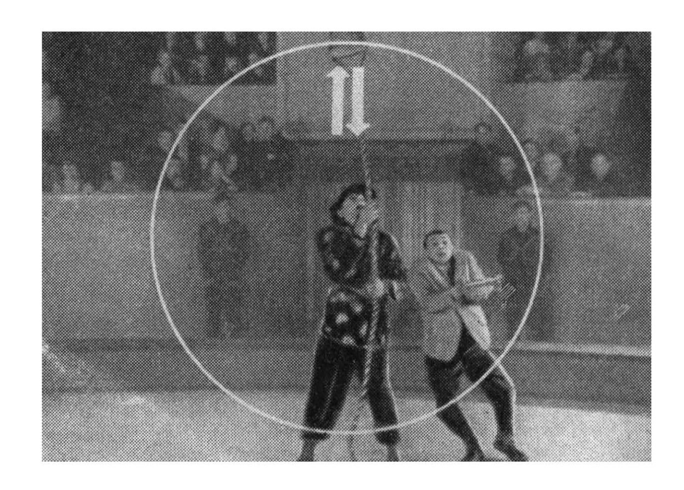
...Первые несколько кадров — своеобразный экскурс в прошлое. Мультипликация Ю. Ризеля удачно оживляет гравюры, знакомые со школьной скамьи. Мы видим, как с развитием науки менялись представления древних об окружающем мире. Практика подсказывала человеку: Земля не может быть плоской, она круглая. Но почему тогда не падают предметы и люди, находящиеся «сбоку» и тем более «снизу»? Что их удерживает? «Подобные вопросы вам, конечно, кажутся наивными. Но вы же смотрите научно-популярные фильмы,— шутливо замечают авторы,— а у наших предков такой возможности не было».

Думается, удача экспозиции прежде всего в том, что она очень верно «заряжает» зрителя, подсказывая тот ключ, в котором решен весь фильм. Авторы словно бы говорят: не будет сухой дидактики, не будет заумных ученых формулировок. Будет в меру наших сил занимательный, живой рассказ о явлении, с которым каждый из нас связан повседневно. Будет «кое-что» о земном притяжении, без претензий на «всеобъемлющую» наукообразность!

Такой подход авторов к раскрытию темы представляется глубоко принципиальным. Действительно, не потому ли, что создатели многих научно-популярных лент стремятся перенести на экран соответствующие главы из учебника, сводя свою задачу к поверхностному иллюстрированию, и рождаются ленты, от которых, мягко говоря, зевать охота. Учебника они, естественно, не заменяют, и от искусства кинематографа в них мало что остается.

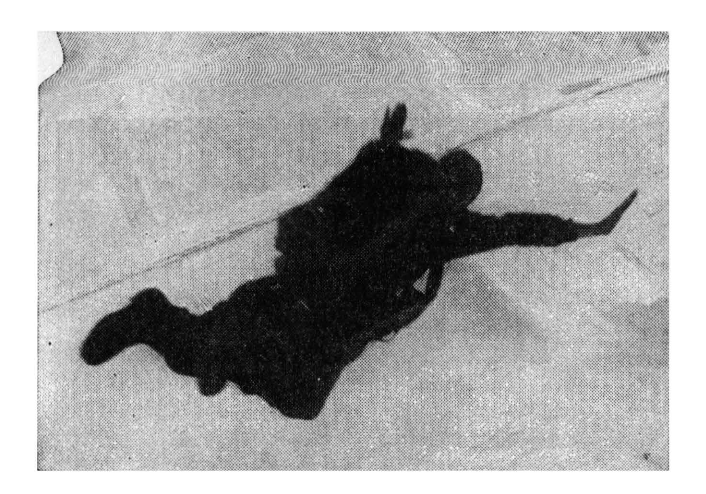
А. Вольфсон и Н. Степанов даже названием фильма подчеркивают свое намерение привлечь внимание зрителя к научной проблеме, пробудить в нем любопытство, не больше. Они отлично понимают, что поступить иначе — все равно что объять необъятное.

...Скажите, часто ли вам приходится улыбаться, смотря научно-популярные ленты? А здесь вы наверняка улыбнетесь, и притом не раз. Улыбнетесь эпизоду с чашкой, выпадающей из рук маленькой девочки, — вот так, на практике, постигает человек универсальный закон природы. От души посмеетесь над мужчиной весьма солидной комплекции, который, надо думать, страшно доволен, что уже в первый день пребывания на юге убавил в весе. Чудак — ведь сбросить 150—200 граммов помогло все то же земное притяжение, которое, чем ближе к экватору, тем слабее.



«Кое-что о земном притяжении»

«Кое-что о земном притяжении»



«Кое-что о земном притяжении»

Могут возразить — при чем здесь рассуждения о юморе, ведь фильм научно-популярный? Очень даже при чем. В данном случае юмор не только не выглядит чужеродным, но и помогает легче усвоить увиденное.

Толстяка-курортника на экране сменяет быстро плывущий корабль. «А вот такая громадина при переходе из Белого моря в Черное — теряет в весе уже тонны. Приблизительно...» Чувствуете, насколько нужной была «развлекательная» сценка? А от корабля уже перекинут мостик к ученым, стоящим на переднем крае науки. Разницу в силе земного притяжения в разных концах Земли они научились взвешивать до долей грамма. Это очень важно и для точного определения орбиты наших спутников и для поиска полезных ископаемых.

Переход от смешного к серьезному выигрывает и благодаря тексту, предельно лаконичному, четкому и тоже окрашенному юмором. Авторам удалось привлечь отличного чтеца, великолепного мастера слова — Р. Плятта. Как нельзя лучше артист помогает им донести задуманное до зрителя. И с досадой вспоминаешь о том, как много теряют некоторые наши кинопопуляризаторы науки, доверяя судьбу своих картин иным «штатным» дикторам, преспокойно засушивающим текст.

Находок так называемого технического плана в фильме немного. И все же работа оператора В. Вайды и художника Г. Рожалина вполне созвучна режиссерскому замыслу. Удачно используют они, к примеру, метод обратной съемки. Сами собой поднимаются вверх, на этажи строящегося дома, плиты-перекрытия. Эх, если б антигравитация перестала быть мечтой писателей-фантастов!.. Мультипликационных съемок немного, а те, что есть, органически, порой незаметно вплетаются в ткань кинорассказа. Это соответствует всему строю фильма, авторы которого почти не прибегают к чертежам и схемам. Большинство кадров — натурные съемки, передающие дыхание сегодняшнего дня. Мы видим то спортсмена-шестовика во время соревнований, упорно преодолевающего силу тяжести, то ученых-гравиметристов, исследующих недра земные...

Кстати, нередко это не просто натурные, но вдобавок и репортажные эпизоды, рассказывающие о сегодняшнем дне науки. Глубоко в горах, в пещере, установлены точнейшие приборы — гравиметры. Чутко слушают они приливное дыхание планеты и о колебаниях силы земного притяжения сообщают механическим секретарям — регистрирам. И вот уже склонился за расшифровкой полученных записей ученый-физик: по ним можно судить о процессах, что происходят в самых сокровенных глубинах планеты.

«Недавно,— поясняет чтец,— такие измерения помогли установить, что сжатое огромным давлением ядро земли по своим свойствам жидкое...» На экране мы видим 4-й номер журнала «Природа» за прошлый год со статьей, рассказывающей об этом важном открытии. Обратившись к журналу, любознательный зритель сможет пополнить свои знания.

Сколько интересного, нового узнаем мы о приливах и отливах, о суточных колебаниях земной тверди, о том, почему не полностью совпали с расчетными траектории полета первых искусственных спутников...

Фильм, повторяю, только привлечет ко всему этому внимание. Многих, и прежде всего молодежь, он побудит обогатить свои знания более глубокими сведениями. А ведь в этом, пожалуй, и заключается основная ценность научно-популярной ленты.

Наука о земном притяжении, несмотря на свой возраст, не знает еще очень многого. Ей пока неясно, что представляют собой поля тяготения, из каких частиц или волн они образуются и как распространяются. Все это очень важно, и, конечно, жаль, что о нерешенных научных проблемах в фильме сказано лишь вскользь, под занавес. Приведи авторы одну-две современные гипотезы о природе земного тяготения — и познавательная ценность ленты наверняка бы выиграла. Не мешало бы, думается, подробнее рассказать и о современном взгляде на земную «антигравитацию», которой чрезмерно увлеклись научные фантасты. Можно, разумеется, спорить и по другим частностям, но несомненно одно: новый фильм — удача опытных авторов.

Как все-таки много можно рассказать зрителю за двадцать минут, если уметь рассказывать!..

А. ДОРОХОВ

Это касается всех

Документальный кинематограф обладает своими особыми возможностями. Обращаясь порой скорее к чувству, нежели к разуму, осваивая материал с позиций искусства и прибегая к арсеналу его приемов, он нередко сообщает зрителю больше, чем самые убедительные и точные рассуждения и примеры.

Впрочем, это происходит лишь тогда, когда факты документального материала отобраны и организованы так, что перерастают в стройную систему обобщенных художественных образов.

Характерный пример такого освоения фактов — небольшой документальный фильм «Горькая хроника»*, выпущенный недавно студией «Центрнаучфильм».

История создания этого фильма примечательна.

Министерство здравоохранения СССР заказало студии двухчастевый познавательный фильм об алкоголизме. Но когда представители заказчика увидели на экране готовую работу сценариста Д. Полонского и режиссера А. Цинемана, они были несколько обескуражены — картина вышла совсем не такой, какую они предполагали получить.

Вместо медицинского фильма об алкоголизме, как болезни, появился социальный очерк о погибающих людях — носителях этой болезни.

Заказ был выполнен неточно. Но оказалось, что это к лучшему. Ибо резко и остро показанные отрывки человеческих судеб, безжалостные зарисовки характеров и лиц поражают и впечатляют невпример сильнее, чем анатомический разрез циррозной печени или заспиртованное раздутое сердце алкоголика.

Создателям фильма не было необходимости прибегать к авторскому тексту, что-нибудь домышлять или придумывать. Они сумели сделать большее — увидеть и показать увиденное. Увидеть столько и показать так, что после просмотра этой небольшой картины выходишь с ощущением, что смотрел большой, насыщенный глубокой болью и горечью художественный фильм.

Такова сила документального искусства, когда его создают мысль и руки художника.

В этом фильме не участвуют приглашенные актеры. Почти весь он снят «скрытой камерой» и озвучен таким же замаскированным микрофоном. Но это не те случайные эпизоды и коллизии, которые схватывает иной раз оператор, установив свой аппарат на скамейке бульвара или за окошечком театрального администратора. Несмотря на полное отсутствие всяческих инсценировок каждый кадр этого фильма убедительно раскрывает разные стороны большой темы, потому что каждый кадр продуман заранее, организован по четкому внутреннему плану.

Авторы «Горькой хроники» широко пользуются противопоставлениями, достигая удивительной емкости коротких эпизодов.

Вот, скажем, раннее утро в столице. Перед нами терпеливая очередь — юноши и девушки с учебниками в руках, читающие стоя или присев на ступеньки, пожилая женщина, молодой рабочий в комбинезоне. Это те, кто уже с ночи ждет, когда откроется касса театра на Таганке. И сразу же — другая очередь, вламывающаяся в только что распахнувшиеся двери «Чайной», где торгуют отнюдь не тем, что обозначено на вывеске.

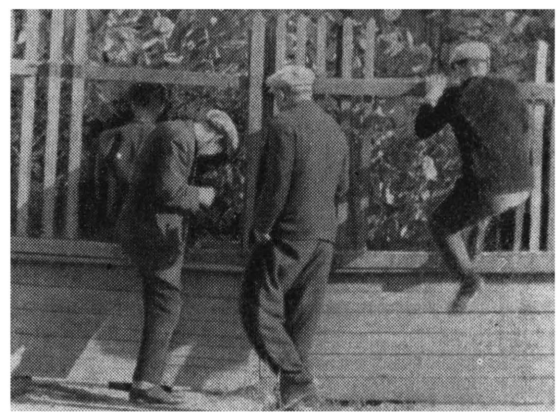
Или быстро сменяющиеся кадры выходного дня на улицах Москвы с людьми, окружившими продавца газет, жадно перелистывающими страницы новых книжек на прилавке, любовно подбирающими букет у киоска с цветами. И тут же по соседству тупые, отечные лица привычных пьяниц, торопливо вытаскивающих из карманов «четвертинки» и поллитровки, зубами откупоривающих бутылку «на троих», вступающих в перебранку из-за недолитых граммов или уже барахтающихся в грязной канаве. А рядом — широко открытые, доверчивые и светлые глазенки малыша, уцепившегося за отцовские мятые штаны.

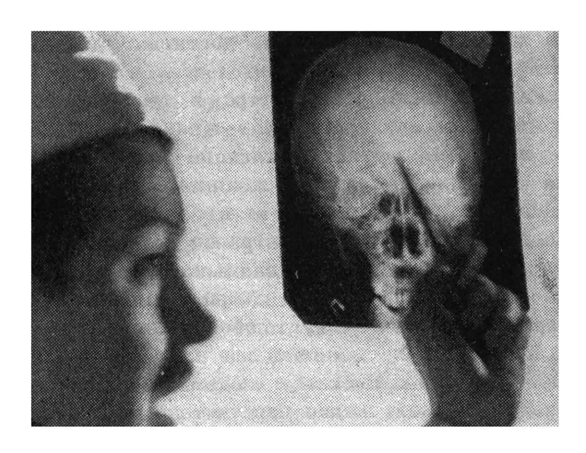
Перед зрителем проходит устрашающая панорама постоянных клиентов столичных вытрезвителей, давно потерявших человеческий облик. С отвращением и брезгливостью видишь, как размазывают они по лицам кровь, смешанную с грязью, слышишь их бессмысленные и жалкие ответы на вопросы врача.

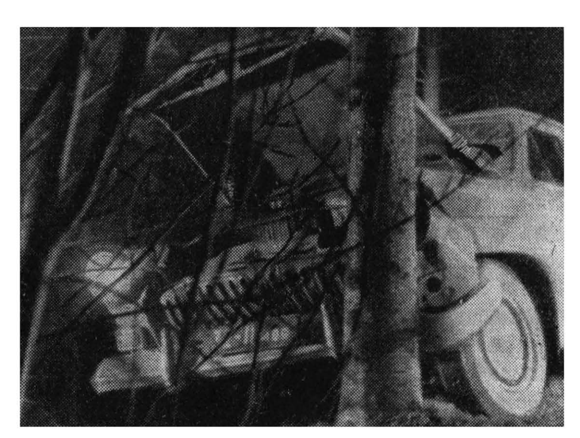
И вдруг один из них, молодой парень с бессильно отвисшей челюстью и налитыми кровью глазами, вытаскивает из кармана смятый снимок. Это он же, стройный, мужественный и красивый, во Дворце бракосочетаний осторожно надевает на палец кольцо своей юной невесте.

Все это происходило с ним всего два года назад.

* Автор сценария Д. Полонский. Режиссер А. Цинеман. Оператор И. Ибрагимов. Композитор В. Букин. Звукооператор М. Гофштейн. Редактор Е. Гусева. «Центрнаучфильм», 1967.







«Горькая хроника»

А сегодня нет ни работы, ни жены, ни дома. И торжественные аккорды мендельсоновского свадебного марша иронически комментируют историю гибели человека и распада семьи...

Каждый персонаж этого страшного смотра — трагическая история сломанной и поруганной жизни. И каждый рассказывает о себе сам — двумя-тремя фразами. Но авторы так умело отобрали эти скупые фразы, что они сообщают о человеке больше, нежели самая подробная анкета.

И это волнует и потрясает сильнее, чем разбитая вдребезги пьяным водителем новенькая «Волга» или развороченный хмельным трактористом железнодорожный путь, ставший причиной катастрофы. Это даже страшней отупелого лица спившегося мальчишки, убившего за бутылку водки девушку, или рентгеновских снимков чудовищных травм, с которыми «скорая помощь» привозит подобранных на улицах пьяниц.

Вот почему мне показались лишними в этом фильме и несколько умиротворенная, почти лирическая утренняя беседа врача с проспавшимися клиентами вытрезвителя и суровая отповедь комиссара милиции, пытающегося прощупать какие-то живые струнки в подростке-убийце.

Потому что сам бесхитростный, но выразительно развернутый показ болезненного явления, лишенный всякой дидактики и морализирования, говорит достаточно убедительно и гневно о бедах, несчастьях и преступлениях, которые вносит в нашу жизнь алкоголизм. И, главное, о том моральном ущербе, который не исчислишь никакими цифрами и оставаться равнодушным к которому не имеет права никто.

Ведь это касается нас всех.

Реплика Борису Балтеру

Оказывается, спор о фильме «Председатель» все еще продолжается. Казалось бы, для всех очевиден огромный успех картины у зрителей, намного превосходящий успех, который имели другие картины этой же тематики, он настолько продвинул нас вперед в понимании работы А. Салтыкова и Ю. Нагибина, что теперь уже невозможно отрицать ее значение. Но откройте пятый сборник «Мосфильма» «Ваше слово, товарищ автор», прочтите опубликованную в нем статью Бориса Балтера, и вы поймете, что мы снова отброшены на исходные позиции.

Что же, давайте воспользуемся этим поводом, чтобы еще раз повстречаться с Егором Трубниковым. Тем более что уже один тот факт, что спор о картине идет вот уже третий год, убедительно показывает, что она попала, что называется, в самую точку. Потому-то одни аплодируют картине, дают ей и создателям ее премии, а другие яростно упорствуют в своем стремлении поглубже забить в нее критический осиновый кол.

Так бывает — об этом свидетельствует история литературы и искусства — только с произведениями, действительно глубоко заглянувшими в волнующие нас всех социальные проблемы. Причем проблемы еще не решенные, еще открытые для общественного вмешательства. Искусство в таких случаях особенно тесно переплетается с жизнью, и, следя за тем, как все нарастает битва, кипящая вокруг такого фильма или романа, понимаешь, что нарастает она не потому, что не нравится самый фильм или роман, а вызывают споры, разные оценки общественные процессы, в этом фильме или романе отразившиеся.

И статья Бориса Балтера так и написана: не о том, каков фильм, созданный А. Салтыковым, Ю. Нагибиным и М. Ульяновым, а о том, что за человек Егор Трубников и как к нему следует относиться.

То, что Трубников — не живой человек, а всего лишь литературный, кинематографический персонаж, не имеет в этом случае никакого значения. Критическому расстрелу его подвергают именно потому, что он стал чем-то несравненно большим, чем просто художественный образ. Не случайно тот же Балтер ни словом не обмолвился о том, как Трубников выписан и сыгран. Его волнует другое: тот общественный тип, который так явственно проступает за главным персонажем картины «Председатель». Именно сюда, в жизнь, нацелено критическое копье Балтера, именно здесь, в жизни, и получает развитие и завершение спор, в который он вступает с авторами картины.

Только для того чтобы спор протекал с наибольшей деловитостью, я, позвольте мне это сказать, не стал бы на месте Бориса Балтера свое раздражение против Трубникова как общественного явления так прямо переносить на авторов фильма. Естественно, что, не приемля характер Трубникова, он не принимает и отношения к нему тех, кто этот характер создал. Но зачем же при этом терять элементарную объективность? О Салтыкове Б. Балтер, например, снисходительно замечает: «режиссер молод и, очевидно, талантлив».

Это «очевидно», право же, не делает чести товарищеской объективности Балтера. Ведь как литератор он же не может не понимать, что только талантливый человек был в силах создать фильм, целиком посвященный производственным будням одного колхоза — не любви, не подвигам разведчиков и не первым встречам с жизнью семнадцатилетних девочек и мальчиков, то есть не тем темам, которые всегда особенно легко находят доступ к сердцу зрителей,— и тем не менее сумел так взволновать огромную зрительскую аудиторию. Ведь если мы третий год спорим о Трубникове как о живом человеке, то разве одно это уже не свидетельствует о яркой одаренности режиссера, сценариста, актера, сумевших в одном характере выразить так много важного и существенного для всех нас.

Но бог с ним, с этим ехидным словечком «очевидно». Оставим его на совести автора статьи. Хуже,

что в ней совершенно очевидна тенденция подменить спор обвинениями, анализ — ругательствами. Раздражение настолько захлестывает Балтера, что он забывает, что имеет дело с товарищами, решавшими труднейшую задачу (пусть даже не преуспевшими на этом поприще!), одинаково важную для каждого из нас, и что уже по одному этому имели право ожидать, что с ними будут говорить как с соратниками, а не как с ловкими спекулянтами, свершившими что-то заведомо неприличное. Но Балтер, не дрогнув, объявляет «спекулятивным» изображение в фильме изнурительного труда, выпавшего в первые послевоенные годы на плечи женщин-колхозниц, а, вспомнив суждение защитников фильма об исторической обусловленности характера Трубникова, многозначительно восклицает: «Лозунг иезуитов «цель оправдывает средства» тоже был».

Остается, следовательно, предположить, что и этот бесчестный лозунг тоже имеет какое-то отношение к проблематике картины, к характеру ее главного героя?! Или ссылка на иезуитов была сделана просто так, для вящего эффекта? Но и в том и в другом случае мне одинаково хочется сказать Балтеру: подменять критику руганью или моральной дискриминацией оппонента — манера, к счастью, все более и более отходящая в прошлое. Зачем же писателю Балтеру возрождать ее? Легко представить, как гневно возражал бы он, если бы по отношению к его повести кто-нибудь позволил себе применить подобный оскорбительный тон. И был бы прав в своем возмущении. Но хорошо ли то, чего ты не хотел бы допустить по отношению к себе, позволять по отношению к своим товарищам?

Прошу понять меня правильно: меньше всего я претендую на роль ментора в отношении Бориса Балтера. Да и спор, с моей точки зрения, не выигрывает, если ведется со старческой холодностью или дипломатической уклончивостью. Горячность, темперамент, энергия — непременные условия успешности всякой полемики. Но только если они не смешиваются с заушательством и грубой руганью. Потому что в этом случае спор вообще становится невозможным.

И если сказать правду, то спорить с Балтером действительно трудно. Потому что насколько он не скупится на ругательства, настолько же скуп оказывается в аргументах. Вот он пишет о Трубникове: «исступленный маньяк, фанатик, который воображает себя мессией». В ответ на такую характеристику только и остается, что недоуменно пожать плечами. Ибо никакие объяснения этой сокрушительной оценке, увы, не сопутствуют. Мы можем поэтому уяснить из нее только одно: что Балтеру беспредельно неприятен характер Трубникова и что он готов на все для того, чтобы его дискредитировать.

Но дискредитировать Трубниковых значит совершить величайшую историческую несправедливость. Ибо если кто в нашей деревне послевоенных лет и заслуживает того, чтобы им поставили памятник, то в первую очередь именно Трубниковы, вынесшие на своих плечах тяготы и беды, какие навалились тогда на колхозы и о которых —давайте, Борис Балтер, признаем это во всеуслышание — никто еще в нашем кинематографе не сказал так прямо и сильно, как это сделали Ю. Нагибин и А. Салтыков. Или вы знаете картину, которая пошла дальше и глубже по пути исследования причин, затруднявших — подчас до невозможности добиться победы— труд таких вот председателей колхозов? Тогда назовите ее. А если не знаете, то как же вы могли написать, что «страдания народа нужны в фильме, чтобы подтвердить известный лозунг: «Нет плохих колхозов — есть плохие председатели». По-моему, эта фраза находится поистине в вопиющем противоречии со всем строем фильма. Потому что если оставить в стороне утешительское прекраснодушие финала, для всех очевидного в своей художественной несостоятельности, то вся суть фильма «Председатель» в том и состоит, что в нем указана и сильно, крупно проявлена природа трудностей, переживаемых коньковским колхозом. Именно о них в первую очередь и кричит фильм, делая нас свидетелями трудного подвига Егора и по-солдатски подпирающих его колхозников. В фильме трудно не только тем женщинам, которым в первые послевоенные годы приходилось на себе тащить плуги и бороны. Трудно и Трубникову. И если бы вы задумались над характером этих трудностей, а фильм дает для этого обильнейший материал, то вы увидели бы, что нехорошо говорить о Трубникове, что «его правда до примитива проста — работать. И зритель, который уже знает настоящую правду о том тяжелом положении, в котором оказались колхозы, понимает, что правда председателя — неправда».

Нет, неправда здесь в другом: в том, что Егору, а следовательно и авторам картины, произвольно отказано как раз в том, что составляет их главную силу и что приковало к картине такой интерес огромной зрительской аудитории. Сила Трубникова ведь не в том, что он умеет влить свою волю в других. Это очень важное качество руководителя, но оно одно действительно еще никуда бы нас не смогло привести. Да, только Трубников знает не одно то, что надо работать, но и то, кто и что этой работе мешает, и как надо ему, коммунисту, председателю колхоза, себя вести, чтобы отстоять в сложившихся обстоятельствах и жизненные интересы

выбравших его своим вожаком людей и самую возможность более или менее нормального развития колхозного хозяйства. Здесь-то и лежит главная тяжесть возникающих перед нами на экране раздумий героя фильма, его непрестанных тревог и ясно осознанных в своей целенаправленности усилий.

Если бы этого в «Председателе» не было, то не было бы и картины. Своим возникновением она в первую очередь обязана исторически созревшему в нашем обществе стремлению до конца разобраться в природе трудностей, осложнивших развитие колхозного строительства. Конечно, на этом пути Салтыков и Нагибин разглядели и поняли не все с одинаковой полнотой и точностью. О их просчетах в свое время много писали критики, в том числе и автор этой реплики. Но только, повторяю мой вопрос, кому удалось сделать больше их? Кто может сказать, что прошел дальше и глубже вместе с Трубниковым по пути к правде?

Что же касается сознания необходимости работать, то и тут, как я думаю, Борис Балтер зря иронизирует над коньковским председателем. «Даже наши злейшие враги всегда признавали удивительную способность советских людей работать»,— считает необходимым многозначительно оговориться Балтер. Но что из этого следует? Что умение советских людей работать в силу этого соображения больше не должно стать предметом художественного исследования и горячего интереса наших писателей и режиссеров? Или что нам пора критически присмотреться к этому их умению?

Ну так, как это делает хотя бы тот же Б. Балтер, когда позволяет себе ерничать и глумиться над поведением Егора Трубникова в той сцене, где он поднимает на ноги потонувших в навозной жиже, истощенных зимней бескормицей колхозных коров. Признаюсь, я не мог смотреть эпизод без слез. Потому что и сам видел в те годы таких коров и, главное, потому, что понимал, какая честная и всем нам нужная мысль вызвала к жизни этот эпизод. Честное слово, мне казалось, что я сам разделял с Егором тяжелую и тревожную думу, которая охватила его в ту минуту, когда он увидел этих похожих на скелеты животных. Ульянов играет в этом эпизоде превосходно: именно здесь он до конца сознает, какую ношу взвалил на свои плечи, решив остаться в Конькове.

Но Борис Балтер иронизирует: председатель «заставляет пастуха играть на жалейке. И под щелканье кнута, под музыку коров поднимают». А что же, надо было их оставить лежать в навозе? Попытаемся, не мудрствуя лукаво, представить себе, что сделал бы в эту минуту на месте Егора любой другой человек? То же самое, что делает Егор. Ведь кормов в колхозе все равно не достать. Значит, единственное, что еще можно сделать, это любой ценой поднять коров и выгнать их на луг.

Честное слово, я отказываюсь поэтому понимать Балтера, когда он, пренебрегая этим более чем очевидным конкретным содержанием эпизода, вдруг усматривает в нем некий многозначительный символ. Балтер восклицает: «Что это? Ассоциативный образ-символ? Конечно. Кнут и жалейка присутствуют на протяжении всего фильма». И затем обрушивает на Егора Трубникова обвинения в жестокости, самодурстве, деспотизме, теряя при этом всякую объективность и историческую конкретность анализа. Балтер способен в силу этого встать в споре Егора с Семеном на сторону... Семена, который, оказывается, настаивал только на своем «законном праве продавать излишки продуктов своего (со своего? — *Е. С.*) приусадебного участка». Или делает вид, что не понимает мотива, по которому Егор вынужден заставить выйти в поле Доню. В своей ненависти к председателю колхоза Борис Балтер буквально не знает предела. «Такому примитивному человеку,— пишет он о Трубникове,— этой «сильной личности» недоступно само понятие человеческого счастья». Ведь «ему все можно. Он держит людей за горло».

Вот, оказывается, какого Чингисхана показал нам с экрана Михаил Ульянов! Вот каким душителем и насильником был его Трубников, которого мы так простодушно приняли за человека, чья жизнь действительно до фанатизма была сосредоточена на одном желании: оборонив колхоз от всех его вольных и невольных недругов, до конца выполнить свой долг перед односельчанами.

Однако как же возникло такое резкое расхождение в восприятии одного и того же характера? Где надо искать причину того, что тот Трубников, который способен так волноваться и страдать, как это показывает Михаил Ульянов, сопротивляясь неправильным требованиям, выдвигаемым перед ним как перед руководителем колхоза, и живущий интересами колхоза как своими собственными, вызывает у Бориса Балтера обвинение, тяжелее которого не бывает: «такие люди,— пишет Балтер о Трубникове,— хорошо умеют разрушать жизнь (аз!), а не создавать».

Пора, видимо, отставить шутки в сторону и всерьез попросить Бориса Балтера «оглянуться во гневе» и предъявить фактические основания, на которых он основывает свой беспощадный критический приговор. Повторяю, это тем более необходимо сделать, что чем внимательнее мы вслушиваемся в обвинения Балтера, тем яснее понимаем, что этот Трубников его так волнует только потому, что за ним он видит Трубниковых, то есть некий общественный тип, неприемлемый именно в своей общественной сути.

Я думаю, что верно передам суть этой антипатии Балтера, если скажу, что его раздражают в Трубникове воля и требовательность, с которой тот подходит к людям, к задаче их вовлечения в работу колхоза.

Его возмущает, что Егор непримиримо относится к своему брату и не дает путевку на учебу девушке, в которой он видит не просто нужного колхозу работника, но и по-особому одаренного талантом к сельскохозяйственному труду человека. Легко было бы в каждом отдельном случае обнаружить натяжки в этих обвинениях критика: мне уже доводилось, например, однажды подробно объяснять мотивы, по которым Егор оказывается глубоко прав, когда заставляет одуматься девушку, решившую, что называется, с бухты-барахты, под влиянием калоевской авантюры бросить колхоз*. Но вряд ли стоит заниматься такой проверкой: читатель уже видел, как строит свои критические обобщения Балтер, усмотревший «образ-символ» даже в том факте, что Трубников щелкает пастушьим кнутом, желая заставить подняться на ноги колхозных коров.

Пусть же читатель сам оценит меру серьезности такой критической методологии. Мне же здесь хочется остановиться только на двух положениях, имеющих особо принципиальное значение.

Во-первых, мне непонятны мотивы, по которым Балтер не желает допустить мысли о том, что авторы фильма вовсе не стремились к тому, чтобы создать образ идеального героя, а думали о противоречиях реального характера, сложившегося в реальных исторических условиях и потому отразившего противоречия породившего его момента. Ничего не желая слушать, Балтер твердит: «Для авторов фильма Егор Трубников — именно идеал. Эталон не только сильной воли, но и человечности».

Да почему же? Разве вы, Б. Балтер, пишете не характеры, а эталоны? Почему же вы не хотите считаться с тем, что такое же стремление к подлинной полноте и сложности художественного анализа может быть и у вашего товарища по перу, как вам известно, давно уже и интересно работающего в литературе? Вероятнее всего потому, что, восприняв Трубникова не как эталон, а именно как характер, сложившийся под воздействием определенной и по-своему очень сложной полосы в жизни страны, вы должны были бы понять, что ожидать от человека, работающего в неправильных условиях, абсолютного совпадения с абстрактными нормативами значило бы впадать в откровенно ханжеское доктринерство. То самое, которое породило «Кавалера Золотой звезды» и «Кубанских казаков». Эстетические принципы, по которым вылеплен характер Трубникова, основаны на других посылках: потому-то он и не сконструирован умозрительно, как некий эталон, а извлечен из жизни со всеми ее противоречиями и сложностями.

И второе, едва ли не самое главное. Почему это воля и требовательность, которыми так щедро наделен ульяновский Трубников, ставятся ему в укор? Не спутал ли Борис Балтер в этом случае божий дар с яичницей и не понял ли он критику так называемых «волевых руководителей» так, как если бы вместе с ними были поставлены под сомнение и волевые руководители без кавычек? Похоже, что именно такая аберрация зрения и произошла с нашим уважаемым оппонентом. Иначе трудно становится объяснить подозрительность, с которой он воспринимает всякое проявление сильного трубниковского характера, его воли и настойчивости. Но если это так, то это большая ошибка. Ибо одно дело воля демагога, не желающего считаться с реальностью и предпочитающего волюнтаристский диктат трезвому и всестороннему изучению объективной обстановки. А другое дело — воля, возникающая из глубокой и тревожной мысли о трудностях жизни и этой мыслью освещенная. Такая воля — великое благо и доблесть, потому что без нее любая самая честная и чистая мысль останется всего лишь проявлением пустой созерцательности.

Е. Сурков

* См. мою статью «Цена правды» в № 2 журнала «Искусство кино» за 1965 год.

М. ПОПОВСКИЙ

Союз мысли и чувства

В дни моей литературной юности, в конце 40-х — начале 50-х годов, чуть ли не на каждой встрече литераторов, пишущих о науке, вспыхивали споры о жанрах. Научно-популярный или научно-художественный? Популяризировать или живописать? Что лучше, что нужнее для читателя? Из редакции журнала «Знание—сила» баталии переносились в Дом литератора, они кипели на читательских конференциях и в издательствах. Монологи Василия Захарченко сменялись не менее темпераментными речами Льва Жигарева, Александр Буянов спорил с Юрием Вебером, горячились Борис Ляпунов и Олег Писаржевский. И даже умиротворяющий тон патриарха обоих жанров Бориса Агапова не мог подчас охладить разбушевавшихся страстей. Теперь, когда эти литературные бои отошли в прошлое (проблемы жанра обсуждаются ныне в обстановке куда более спокойной), стоит напомнить, за что и против чего мы тогда ломали копья.

Если очистить речи наших противников от всякого рода оговорок, то сводились они к следующему. Дело литератора-научника заключается в том, чтобы простым языком, популярно излагать факты науки для широкого читателя, обучать читателя, знакомить его с теми областями знания, которые он из первоисточника постичь не может. В конечном счете: долг популярно пишущего — поднимать квалификацию читателя. И все. «Атом и его строение», «Микробы — друзья и враги», «Радиолокатор — что это такое?»— вот что надо. Писать нужно доступно и не делать ошибок научных и грамматических. Всякие же там литературные приемчики, вроде образа ученого (кому это интересно — какие у него руки?), попутные ассоциации, исторические параллели, авторские размышления — это от нечистого, а точнее, от художественной литературы, у которой свои задачи, свое назначение.

В пылу полемики утверждалось даже, что читатель обожает брошюры типа «Отчего идет дождь?» и «Можно ли верить приметам?» и, наоборот, лютой ненавистью ненавидит пустопорожние писательские размышления о творчестве, о научной этике, об интеллекте искателя. Такие размышления, дескать, только затемняют суть научной истины, отнимают у трудящихся время и у издательства — бумагу.

Теперь мы — тогдашние поборники научно-художественного очерка — с улыбкой вспоминаем свою запальчивость. Но, хотя кое в чем мы оказались и не совсем правы, теперь ясно, что борьба с популяризаторами-рационалистами 50-х годов с их лозунгом немедленной и прямой пользы была не напрасной. И не в том даже дело, какой жанр лучше. (Этого, кстати сказать, мы так и не решили.) А дрались мы, сами часто того не осознавая, за искусство против ремесленничества. Ибо за декларациями о немедленной пользе каждой научно-популярной статьи, о том, что мы обязаны сегодня вооружить читателя знаниями, которые завтра помогут ему выполнить план в своем цехе, уже тогда угадывалось стремление некоторой части литераторов оправдать свою лень, узкий кругозор, а порой и просто равнодушие. Понять и умно, точно нарисовать «муки творчества» оказалось делом во сто крат более сложным и трудным, нежели пересказывать технические инструкции. Страх перед этой реальной глубиной — вот что лет пятнадцать назад сплачивало противников термина «художественный» в применении к рассказу о науке.

Время расставило все по своим местам. Непримиримость научно-популярного и научно-художественного жанров оказалась фикцией. Талантливые книги «Пчелы» и «Пароль скрещенных антенн» И. Халифмана, «Неизбежность странного мира» Д. Данина, «Безумные идеи» П. Радунской, яркие очерки А. Шварца о биологии и медицине, в которых литературного героя попросту нет, где героем является сам автор в своих раздумьях о науке, получили неоспоримое признание как образцовые произведения отечественной литературы. Водораздел наших профессиональных споров проходит сегодня не по жанрам, а по тому, как, с какими чувствами осуществляет автор свою роль творца. Рождает ли он произведение искусства или (в любом из жанров!) остается ремесленником.

Я обратился к воспоминаниям оттого, что те процессы, которые наблюдаешь в современном научном кино, повторяют, на мой взгляд, события и борьбу литераторов недавнего прошлого. Долгое время творцы картин о науке ставили перед собой столь же узкую задачу, что и «популярщики» начала 50-х годов: обучать, просвещать. Волновать? Нет уж, простите, не наше дело. Задумываться над сложными путями науки, над механизмами творчества, ставить под сомнение общепринятые представления? Как можно? Ведь мы не ученые... В научно-популярных картинах недавних лет появлялись иногда даже игровые эпизоды. Но роль свою сценарист и режиссер видели в основном в том, чтобы добросовестно пересказывать содержание профессорских лекций. (До сих пор не могу отделаться от стыдного чувства, когда думаю об одной из таких картин, виденных лет десять назад. Речь шла о ядовитых змеях, о препаратах против укуса змей. На экране в бутафорской палатке, под бутафорской луной сидели актеры, загримированные под ученых, и с серьезным видом объясняли друг другу элементарнейшие истины из студенческого учебника.)

Но вот на наших глазах кора, сдерживающая свежие силы научного кинематографа, стала лопаться, рваться. Как первая ласточка остался у всех в памяти фильм режиссера Д. Яшина «За жизнь обреченных». Нет смысла определять его жанровую принадлежность. Просто мы услышали вдруг умный и эмоциональный рассказ о той самой творческой лаборатории ученого, в которую боялись заглянуть «чистые популяризаторы» прежних лет. С тех пор появилось на свет немало произведений, где режиссер и сценарист показали себя подлинными художниками, способными выявить большие и интересные проблемы науки. Не побоимся сказать: научное кино за последние десять лет сильно повзрослело и поумнело. Чистый информатор уже не обольстит сегодня ни зрителя, ни критику, даже если он выведет на экран целое стадо бобров, песцов, тюленей и оленей. Научное кино твердо взяло курс на зрелища, богатые острой мыслью и искренним чувством. И все же споры завершать рано. Нет, не о жанрах: они разнообразны и не вызывают возражения. Киноочерк, киноновелла, кинопублицистика — все успешно может служить для рассказа об ученых.

Спорить надо о другом. Спорить следует с теми, кто мешает научному кино найти свою собственную дорогу в искусстве и тем самым возвращает его на избитую тропу бездумного популярничания. Для меня очевидно, что сейчас главная проблема научного кино — поиск собственного языка. Микро- и макросъемки, съемки замедленные, ускоренные и комбинированные, игра всех цветов радуги на экране — всеми этими техническими возможностями современное кино куда как богато. Но каким образом сугубо научные факты превратить в силу, выбивающую из человеческих сердец то смех, то слезы, то гордость, то изумление — этого мы еще толком не знаем.

Давайте же в ожидании «Всеобщей теории научно-художественного кино» обратимся, подобно английским юристам, к прецедентам. Глядя на уже вышедшие в последнее время картины, рассудим, какие из них несут в себе обязательный для художественного произведения заряд мысли и чувства, а какие продолжают недобрую традицию холодного ремесла. Итак, за мысль и чувство! Выйдем с этим девизом на просторы научного кино и взглянем окрест.

На недостаток разнообразия тем жаловаться как будто не приходится. Нет, кажется, уголка науки, куда не заглянул бы объектив киноаппарата: генетика и космос, хирургия, лазеры, счетные машины, законы психики, химия, иммунология. Очевидно, правы те, кто считает, что предметом киноискусства может стать любая научная тема.

Что кажется мудренее теории относительности? Таинство эйнштейновских идей давно уже стало для непосвященных почти символом научной непостижимости. И мы вполне готовы согласиться с актером Вициным, точнее — с тем пассажиром, которого играет Вицин, когда в начале фильма «Что такое теория относительности?» он с некоторым даже вызовом бросает: «А кто ее знает? Пять с половиной человек во всем мире?» Но вот двинулся поезд, в котором, по замыслу сценаристов С. Лунгина и И. Нусинова, отправились в путь три актера и женщина-физик, и очень скоро выясняется, что пассажир неправ. С помощью режиссера С. Райтбурта и оператора Ю. Беренштейна мы, рядовые зрители, за полчаса уясняем некоторые следствия, вытекающие из постоянства скорости света. И что замечательно, происходит это почти незаметно для нас самих. На экране разворачивается игровая сценка. Поначалу кажется, что цель ее — выявить характеры трех персонажей. Мы не сразу даже замечаем, что ирония Вицина, реплики Грибова и Полевого имеют кроме прямого еще и некий второй смысл. А между тем легкий, непринужденный разговор неодолимо приближает нас к уяснению сложнейшей научной истины. Каждую минуту на экране «стреляет» не одно, а десять ружей. Спорят ли пассажиры о том, кто в купе должен уступить даме нижнее место, преподносят ли своей соседке апельсин — самый незначительный эпизод работает с огромной научной нагрузкой. Двухчастевый фильм оказался на этот раз на редкость вместительным. Помимо ответа на главный вопрос авторы умудрились, как бы между прочим, задеть тему нравственного порядка. Фильм недвусмысленно дает понять, что умственная лень, узость и отсутствие любознательности несовместимы с подлинной интеллигентностью. Мы уговорились не препираться по поводу жанров, и все-таки мне хочется назвать научно-популярный фильм «Что такое теория относительности?» киноновеллой. Это, несомненно, художественное произведение. Посмотрев его, уходишь из зала с тем радостным и светлым чувством, какое оставляет беседа с умным, тонким и милым собеседником.

Эту нехитрую истину знает каждый мыслящий учитель: хочешь, чтобы урок пошел впрок, — сделай так, чтобы ученики забыли, что их обучают, создай атмосферу совместного творчества слушателей и лектора. Преврати преподавание в обольщение. Пусть не пугает нас это слово. Режиссер научного кино, равно как и учитель, должен помнить о том печальном факте, что мозг ленив, что без большой нужды он не желает напрягаться и воспринимать сложные истины. Заставить его трудиться в зрительном зале можно, только пуская в ход чары искусства, попросту — обольщая.

Не чем иным, как таким вот обольщением, является работа сценариста Ю. Бернштейна и режиссеров К. Равнина, В. Виноградова и мультипликатора В. Милиоти, которые создали великолепный фильм-малютку (одна часть) в журнале «Хочу все знать» № 43. Авторы взялись рассказать, насколько далеко продвинулась наука за минувшее полустолетие. Какое искушение взять в руки указку и, вообразив перед собой почтительно замершую аудиторию, закатить громовую речь о техническом прогрессе. «По сравнению с 1913 годом...»! Сколько одних восклицательных знаков можно всучить под такое сравнение! Сколько возможностей укорить минувшие поколения в темноте и невежестве! Авторы опуса № 43 отказались от испытанного хлеба «лекционной пропаганды». Они нашли свое самостоятельное решение темы. На экране столкнулись в споре две детские энциклопедии — современная и та, что вышла в 1914 году. Спор закипел нешуточный: толстые тома падали от возмущения с полок, хлопали переплетами, угрожающе шелестели страницами. Да и было отчего: каждая сторона считала себя несомненной носительницей истины. Голосом старой барыни дореволюционная энциклопедия надменно изрекала «давно известные вещи» и... на каждом шагу попадала впросак. «Новейшие» самолеты образца 1913 года, вызывавшие законную гордость современников, пятьдесят лет спустя выглядят жалкими этажерками, автомобили, «пролетающие» в час до тридцати километров, кажутся ныне черепахами. Старая энциклопедия не знает ни того, что открыт Северный полюс, ни того, что человек вышел в космос. Человечество со смехом расстается со своим прошлым, говорил Маркс. И та часть человечества, которая сидит в кино и смотрит «Хочу все знать» № 43, полностью подтверждает эти Марксовы слова: фильм идет под непрерывный смех зала. Улыбаются взрослые, заразительно хохочут дети. Это смех побе-

дителей. Люди смеются удовлетворенно, с гордостью, с верой в то, что каждый следующий год прогресс будет приносить еще более великолепные победы.

Боюсь, что, насмеявшись вдосталь, публика не станет очень уж вглядываться в заключительные титры с именами авторов. Ну что ж, учитель, которому удалось так провести урок, не должен печалиться, даже если захваченные его рассказом ученики выбегут на перемену не попрощавшись. Он знает: этот легкий и веселый урок они запомнят надолго. Мы же, люди, знакомые с тем, как нелегко достается успех в научном кино, должны от души поблагодарить авторов за остроумный сюжет, блестящий текст, а главное — за преодоление банального мышления, за решительный отказ от лекторской указки.

Увы, «лекционная» конструкция все еще не редкость в научном кино. И видишь ее, как правило, там, где авторам не хватает искусства, чтобы действительно обольстить, обаять зрителя. Попадаются при этом кинолекции короткие и длинные, черно-белые и цветные, на технические и на естественные темы, но главный их признак — отсутствие одушевляющей авторской мысли и непролазная скука в зрительном зале.

Авторы картины «Без опоры, без трения» (режиссер Д. Варламов) располагали благодарной темой. Можно ли подвесить кусок железа без опоры прямо в воздухе, между двумя магнитами? Думаю, что не одного меня этот проклятый вопрос мучил в детстве и отрочестве. Даже став взрослым человеком, правда, очень далеким по роду деятельности от техники вообще и от магнитов в частности, я нет-нет да и подумывал о тех мощных магнитах, между которыми будущий космонавт, одетый в металлический шлем и железные ботинки, мог бы обрести вполне космические условия существования. Готов признать: такой домысел свидетельствует о технической инфантильности автора. Но разве мало людей, столь же слабо разбирающихся в сути магнетизма? Очевидно, хороший фильм на эту тему мог бы деликатно опустить нас, мечтателей, на землю, спокойно, с улыбкой разъяснить наши заблуждения и показать реальные технические возможности электромагнитной подвески. Этого не случилось. Картина «Без опоры, без трения» не порадовала движением творческой мысли. Только один раз в ней мелькнуло нечто похожее на поиск. На Востоке, сообщили авторы, есть легенда о железном гробе Магомета, который висит в воздухе безо всякой опоры между двумя магнитами. Казалось бы: вот она завязка. Сказка или реальность? Но авторы не воспользовались открывшейся возможностью. Сопровождаемые бледным и в высшей степени «техничным» текстом на экране замелькали машины, приборы, аппараты. Прямого ответа на заданый в начале вопрос зритель так и не получил. Злополучная легенда повисла без опор и без всякого объяснения. Интересный зачин остался случайной безделушкой, которая не помогла раскрыть суть научной темы.

Конечно, откровенных «почасовиков», которые, наскоро прочитав свою лекцию, торопливо покидают кафедру, в общем-то в научном кино немного. Создателей, например, полнометражного фильма «В глубины живого» (сценарий Д. Данина, Н. Жинкина, Е. Мандельштама, режиссер М. Клигман) в равнодушии к своему детищу не обвинишь. В недостатке дарования тоже. И тем не менее картина на такую жизненно важную для нашего времени тему, как основы генетических представлений, не удалась. В чем дело?

Еще раз подчеркиваю: фильм о законах наследственности и изменчивости нужен нынче, как хлеб, как воздух. Ведь четверть века школьные и институтские учебники неверно излагали элементарные биологические сведения. Сотни тысяч специалистов вынуждены сегодня заново постигать основы науки, без которой немыслим прогресс во многих производствах, в медицине, сельском хозяйстве. Научно-художественная литература раньше, чем кино, заговорила на эту животрепещущую тему. В журнале «Знамя» (№ 8 за 1965 год) был напечатан блестящий очерк Анатолия Шварца о судьбе и открытиях великого русского генетика академика Кольцова. В пятом томе сборника «Пути в незнаемое» Б. Володин рассказал о поисках современных генетиков. Не разбирая и не сравнивая между собой эти произведения, хочу сказать только, что оба автора по-разному искали и нашли свой художнический угол зрения на науку. Шварц тонко ощутил общественные следствия научного спора, Володина заинтересовали будни поиска, дух современной генетической лаборатории. И не то для нас сейчас важно, насколько удалось каждому из них решить свою задачу. А то, что два писателя повели рассказ о науке

методами художественной литературы, методами литературного искусства.

Киноискусство дает художнику в подобных случаях ничуть не меньшие, если не сказать большие возможности. Готовясь посмотреть фильм «В глубины живого», я был убежден, что коллектив талантливых и опытных творцов картины тоже пустит в ход все обольщения кино. Я не сомневался, что зрителю откроют не только глубины жизни, но и нелегкие судьбы генетики, покажут ту ситуацию, которая возникла в биологии, когда от нее отсекли ее неотъемлемую часть — учение о наследственности и изменчивости. Но кадр проходил за кадром, часть за частью, и я должен был с грустью убедиться, что пригласили меня не на диспут, а на добросовестную и тем не менее довольно скучную лекцию. Это ощущение усугубил голос Л. Хмары, который равнодушно читал текст, вместо того чтобы беседовать, вовлекать в сопереживание. И хотя научная состоятельность фильма, подкрепленная длинным перечнем академиков-консультантов, не вызывала сомнения, где-то в середине картины, там, где с помощью мультипликации мне пытались втолковать назначение РНК, я окончательно заскучал. Отчего это зрелище показалось мне таким неинтересным? Может быть, скучны, непонятны факты генетики? Нет, все понятно. Может быть, причина, наоборот, в том, что я слишком хорошо знаком с тем, о чем идет речь в фильме? Не думаю. Известно, например, что физики-ученые зачитываются книгой Данина «Неизбежность странного мира». А уж они-то, надо полагать, не хуже писателя знают факты, положенные в основу научно-художественного произведения. Я мог бы сказать, что картина «В глубины живого» излишне перегружена проблемами. Но и это, в конце концов, не беда. Ведь каждому из нас хоть раз в жизни случалось с радостью и интересом разбираться в толстых специальных томах. И тут, вспомнив свою собственную работу в архивах и библиотеках, я, кажется, понял, в чем дело.

Читатель (зритель) добр и терпелив. Он способен прочитать от корки до корки учебник радиоэлектроники, он будет увлеченно постигать двухтомное руководство по фармакологии. Он слушает физику по телевидению и изучает на досуге испанский язык. Но ему нужно указать цель, объяснить, что за дали распахнутся перед ним, если он приложит какие-то усилия. Даже если он своим трудом не достигает корыстной цели, пусть знает хотя бы, что раньше ошибался, а вот теперь ему открывают глаза. Для этого он должен только досидеть до конца сеанса или дочитать трудную книгу. И он — читатель (зритель) — досидит и дочитает. Картина же «В глубины живого» никаких таких далей не обещает и к личному опыту зрителя не обращается. Она носит характер откровенной лекции, достоверной, но равнодушной в изложении фактов. Зритель скучает. Он хочет, чтобы с ним разговаривали более откровенно. И у авторов было для этого сколько угодно возможностей. Стоило хотя бы в разговоре о генетике оттолкнуться от того школьного учебника биологии, по которому все мы учились и где те же самые факты объяснены совсем иначе. И сразу кинорассказ приобрел бы упругость, возник бы спор, в котором родилась бы новая, столь необходимая всем истина. Такой подход, как правило, придает научно-популярному фильму увлекательность детектива, а зрителя мобилизует на любые испытания. Не утверждаю, что мой план картины наилучший, но убежден, что о генетике сегодня нельзя говорить, игнорируя жизненный и общественный опыт зрителей. Не надо представлять себе дело так, что в зрительных залах сидят люди, начисто лишенные памяти на исторические события. Люди памятливы, очень памятливы. Посмотрев фильм вроде «В глубины живого», они в кругу близких и друзей навряд ли произнесут хвалебную оду авторам. И мы потеряем те миллионы зрителей, которым до крайности необходимо увидеть этот фильм. Потеряем навсегда.

Итак, будем откровенны. Литература рассказала пока широкому читателю о генетике и больше и интереснее, чем кинематография. (Кроме уже названных очерков я имею в виду книги генетика Сойфера и писателя Полынина, главы из которых публиковались в журналах «Знание — сила» и «Нива».) Тема эта, однако, далеко еще не исчерпана, и у работников научного кино сколько угодно возможностей отквитаться.

Примерно такой же обгон совершили писатели и в другой области науки — физике. Мы уже упоминали, можно сказать, классическую книгу Д. Данина. Вслед за ней Анна Ливанова опубликовала в «Знамени» свои очерки «Физики о физиках», а только что вышла новая книга И. Радунской «Превра-

щение гиперболоида инженера Гарина», посвященная лазерам и мазерам. Я прочитал ее в те же самые дни, когда смотрел в кино «Лучи будущего» (сценарий Н. Лосевой, режиссер Д. Антонов) — фильм, опять-таки, повествующий о творцах лазеров, нобелевских лауреатах Басове и Прохорове. Сравнение оказалось не в пользу кино. Всякий, кто берется популяризировать лазер, очевидно, неизбежно должен вспомнить роман А. Толстого. Но для чего вспомнить? Лосева и Антонов начали картину эпизодом из соответствующего художественного фильма. Эпопея инженера Гарина оказалась нужной лишь для зачина. Известная всему миру фантастическая история не дала режиссеру и сценаристу никакой пищи для размышления над реальным достижением современной науки. А писатель в теме Гарина и гиперболоида увидел серьезный повод для размышления над тем, кому и зачем должно служить всякое новое открытие ученых. Радунскую (да и всех нас) справедливо интересует, останутся ли квантовые генераторы, как предсказал А. Толстой, только разрушителями или им предстоит послужить мирным целям человека. С радостью приводит она слова американского исследователя о мазерах: «военные применения кажутся крайне отдаленными».

Я не случайно обратил внимание на эту скромную, хотя и немаловажную деталь. В ней видятся два разных подхода к теме. В фильме сразу после завлекательного зачина, там, где должен начаться главный разговор, повествование становится суетливым и невразумительным. Мы видим ученых в лаборатории. Они что-то делают, куда-то заглядывают, но что и куда от нас ускользает. Создается впечатление, что и авторы фильма не очень-то ясно представляют себе научную стихию, которую взялись популяризировать. Ясно одно: луч лазера может творить чудеса, но мы так и не узнаем, в чем суть открытия Прохорова и Басова, как шла к победе мысль ученых, почему именно эти люди достигли таких блестящих результатов. Не скажу, что в книге Радунской мне понятны все без исключения технические детали, но кроме чистой физики автор рисует научную школу, из которой вышли ее герои, доносит до меня принцип их поисков, уровень предшествующих знаний в физике, изображает общую творческую атмосферу в лабораториях советских и зарубежных. Закрыв книгу, я, «лирик», чувствую себя как бы приобщенным к творческой среде физиков, к их думам и чувствам. Ничего подобного не дает фильм.

Всегда ли, однако, научное кино обязано разъяснять, растолковывать суть научной деятельности исследователя? Так ли необходима детализация научной идеи? Этот с первого взгляда парадоксальный вопрос оказывается не таким уж странным, если внимательно посмотреть небольшой фильм «Химики», сделанный режиссером В. Виноградовым. «Химики» — лирическая миниатюра об ученых вообще, о красоте и тяготах исследовательского труда. Лаборатория. Сложное переплетение стеклянных трубок, змеевиков. Прелесть современного научного интерьера: колбы и реторты с разноцветными жидкостями, мудреные аппараты. Утро. Не спеша приходят люди. Молодые интеллектуальные лица. Вспыхивают горелки, умные руки берутся за посуду, за приборы. Глаза вглядываются в стекло. Люди размышляют, советуются, спорят у грифельной доски. О чем — неизвестно, но в лицах сомнение, страстная убежденность, усилие мысли. Все это без слов. Но как много обаяния подмечено в деталях будничного быта. Завтрак на ходу, у лабораторного стола, среди колб и горелок. Дырка на халате — в пылу полемики не до того... Второй раз я смотрел картину, когда фильм был озвучен диктором. К такому тексту подходит латинское выражение «locis communes» — общие места. Эти общие слова о науке и ученых, слова, произносимые с ложной многозначительностью, не могут, конечно, разрушить обаяния картины, но голос диктора, несомненно, мешает сосредоточиться, ощутить настроение, то самое настроение, ради передачи которого, на мой взгляд, Виноградов снял свою пантомиму. «Химики» привлекают лапидарностью, ясной задачей, сугубо кинематографическим решением. Режиссер (насколько я его понимаю) прав, когда утверждает, что можно снимать фильмы не только о мыслях и фактах науки. Есть еще общее настроение, характерное для деятелей той или иной области исследования, есть творящий интеллектуал, усилия и образ которого сами по себе поучительное зрелище. А что до обязательного сопровождающего текста, то любителям многословия стоит оглянуться на историю кино и вспомнить, как боролся за немое кино такой корифей кинематографа, как Чарли Чаплин.

Тому, кто может многое рассказать молча, не следует препятствовать: мысль далеко не всегда выражается только словом. Особенно в кино.

Надо заметить, что над передачей общего духа лаборатории, операционной, клиники в последнее время задумались многие режиссеры. Много нового и ценного внес в этом направлении режиссер В. Архангельский и автор очень искреннего, по-настоящему волнующего фильма «Клятва Гиппократа» И. Горелик (Киргизская студия). Оба автора обратились к методу скрытой камеры. Метод этот в ряде случаев действительно незаменим, но существуют, очевидно, и другие приемы, методы, пути для пробуждения у зрителя научного кино сильных чувств, ярких переживаний. Одно несомненно — эмоциональный момент в научном кино становится не случайной уступкой жанра, не завлекательным «ходом», а естественным и неотъемлемым элементом искусства.

Путь научного кино к умному и эмоциональному повествованию только начинается, и на этой тропе можно предвидеть неизбежные срывы. Наибольшая опасность видится мне в том, что, рассказывая о науке с новых позиций, авторы теряют чувство меры. Без меры же, как известно, нет и искусства. Умное слово становится заумным иероглифом, волнующая ситуация теряет свою значительность. Именно таким неуравновешенным, лишенным точных пропорций зрелищем оказался фильм Киевской студии «Взорванный рассвет». Идея картины в целом интересна. Есть такая научная гипотеза: в солнечной системе кроме известных нам планет существовала еще одна, которая, как можно судить по косвенным свидетельствам, погибла, оставив множество обломков, метеоритов. Отчего погибла планета? Сценарист Е. Загданский и режиссер Ф. Соболев пересказывают гипотезу какого-то ученого (какого — трудно понять), что Х-планета стала жертвой ядерного взрыва. Делается намек на то, что на планете возникла ситуация, подобная нынешней земной,— она стала жертвой гигантского ядерного взрыва. Пожелав сделать картину пропагандистской, антивоенной, авторы внесли в нее массу научно-необязательных кадров. Вам показывают фашистский лагерь военнопленных, расстрел партизан, музыканта, который сочиняет (?) музыку о героях минувшей войны. Потом начинают мелькать политические плакаты, носы океанских кораблей... Дергающая нервы музыка, алогичная последовательность кадров — все это должно, очевидно, выстроиться в некий ассоциативный ряд, предостерегающий от войны, от игры с ядерным оружием. Цель похвальная, но никакого ряда не получилось. Экран узурпировала голая декларативность. К случаю сказать, сама по себе разнородность зрительного материала в научном кино отнюдь не зло. Скорее даже наоборот. В хорошей, на мой взгляд, картине «Ищу законы творчества» (сценарий В. Матлина, режиссер А. Буримский) на экране поочередно кошка жует мясо, работает счетная машина, вершится морской бой, затем нам показывают, как Менделеев тасует карточки, пытаясь создать знаменитую ныне таблицу элементов и, наконец, играющего на рояле композитора Т. Хренникова. Сумбур? Ничуть. Перед нами раздумье о путях человеческого мышления, раздумье, в котором авторы с поразительной свободой обращаются к фактам науки, военной истории, техники. И кошка, и битва адмирала Ушакова с турками, и музыкальный момент — все служит четкой цели: ответу на вопрос огромной философской глубины: как же все-таки мы мыслим, что такое интуиция, остроумие, передаст ли когда-нибудь человек эти изумительные неповторимые свои достоинства машине. Секрет успеха Матлина и Буримского прост: в картине каждая деталь работает на раскрытие научной темы, и при этом нет ни секунды без захватывающего зрелища. Готов засвидетельствовать: в научно-художественной литературе на эту тему мы пока равноценного произведения не имеем.

Итоги? Они на виду. Каждый, кто следит за научным кинематографом и за литературой о науке, может убедиться, насколько по художественному мастерству первый уступает второй. Однако появление таких фильмов, как «Что такое теория относительности?», «Клятва Гиппократа», «Ищу законы творчества», «Почему скачет мяч?», — залог того, что преимущества литературного цеха на этом фронте — дело временное. Подобно отроку, научное кино переживает сейчас пору мутации. Медленно, но неизбежно прорезается собственный подлинный голос нового жанра. И чем скорее завершится этот процесс, тем быстрее мы, зрители, получим долгожданные шедевры научного киноискусства.

Сверхзамедленная киносъемка

Возможности кино безостановочно растут. К плоскому двухмерному изображению на памяти одного нашего поколения добавился звук и цвет. Не за горами стереокино, не требующее ни разноцветных очков, ни особо подвижных шейных позвонков. Круговая кинопанорама делает зрителя почти действующим лицом фильма.

И, наконец, время — это непостижимое, вечно длящееся мгновение.

Время — стержень киноискусства. Отнимите у кино время — и оно перестанет быть киноискусством, превратившись в фотографию, живопись, муляж.

Кино — искусство временное наряду с драмой, музыкой, балетом, рассказом. Однако эти, другие виды искусств, обращаются с временем как с данным. Замечания вроде: через пять лет... на другой день...— должны приниматься на веру, как требования к зрителю выработать внутри себя недостающую информацию.

Драматургия борется со временем. Киноискусство побеждает его. Кино — хозяин времени. Техника кино позволяет ускорить или замедлить его течение. Перенести нас в прошлое или будущее, показать одновременно или вперемежку события, отстоявшие друг от друга на годы, сотни или миллионы лет.

Китон играет со временем, как с мячиком («Три эпохи»), Гриффит — как со скальпелем («Нетерпимость»), Хуциев («Мне двадцать лет») накладывает одно время на другое; сравнивая прозрачные несовпадающие контуры, мы открываем для себя нечто очень простое и важное — мерцающие контуры человеческой правды.

Техника кино позволяет сделать десятки и сотни тысяч кадров в секунду. Например, детально изучать распространение взрывной волны. Заглядывать в микромир. Наблюдать, как в течение нескольких мгновений распускается цветок.

Эти огромные возможности кино хочется использовать еще в одном направлении — для осуществления сверхзамедленной киносъемки.

На протяжении последних пятидесяти лет мы были свидетелями небывалых свершений. Изменился облик страны. Там, где царствовала «полудикость и самая настоящая дикость» (В. И. Ленин), выросла новая, социалистическая культура, появились фабрики и заводы, каналы, дороги, мосты и туннели, города с аэропортами, гигантские гидростанции, поля и сады на месте степей и пустынь.

Как это произошло? Где летопись этих событий? В литературе? Скупых официальных отчетах? В отрывочных кадрах кинохроники? Как мало этого драгоценного материала!

А почему бы не сделать так: до начала каждой большой стройки выбрать одну (можно и две и больше) достаточно высокую точку, с которой открывается панорама всей местности. В этой точке укрепляется киноаппарат, делающий всегда в один и тот же час по одному кадру в день. 365 кадров в год.

За две с половиной минуты мы увидим события, происшедшие в течение целого года, за десять минут — события четырех лет. Это будет интереснейшей летописью важнейших событий, преимущественно больших строек, подвигов нашего народа.

В таком методе есть трудности. Один день будет пасмурным, другой солнечным. В одном кадре мелькнет дождь, другой частично закроет дымом.

Можно поступить и по-другому: дать художнику право пропустить несколько явно «неудачных» дней. Можно немного отступить от стандарта времени. Снимать не всегда в точно назначенный час, например в 11 утра. Можно один кадр снять немного раньше, в другой раз немного позже. Можно сделать не один кадр, а заснять метр-два пленки и выбрать потом при монтаже наиболее удачные.

Наконец, никто не мешает отдельные узловые события снять в обычном темпе, как, например, установку пролета моста, поднятие мачты высокого напряжения, перекрытие русла, проход первого судна или состава. Здесь большой простор для художника-творца.

Одновременно с этим в уголке кадра могут мелькать даты событий, например июнь 1967 года, август 1967, сентябрь 1967 (особенное событие) и т. п.

Представьте себе, что мы установили бы камеру на одной из возвышенностей около Ташкента на другой день после первого землетрясения и начали бы снимать по одному кадру в день. Мы увидели бы разрушения. Жителей, ютящихся в палатках на площадях, в парках и скверах. Несколько метров можно было бы дать телесъемкой. Потом мы увидели бы, как исчезают развалины. Начало многочисленных новостроек. Результаты повторных толчков. Прибытие эшелонов строителей из других братских республик. Новые, постепенно вырастающие из земли, как по волшебству, здания. Еще и еще, целые кварталы, микрорайоны, районы.

Телевик показывает: уже нет палаток и раскладушек в скверах и парках. Там люди просто отдыхают.

Наступает момент, когда надпись или голос диктора извещает нас о том, что все жители города имеют крышу над головой. А стройка продолжается. Наконец, город восстановлен. Да нет, не восстановлен — он обновлен. На месте старых глинобитных домиков в центре — скверы, клумбы, общественные здания, а кругом — целые районы светлых многоэтажных сейсмостойких домов. Поразительная картина, зрительно воссоздающая поразительный факт.

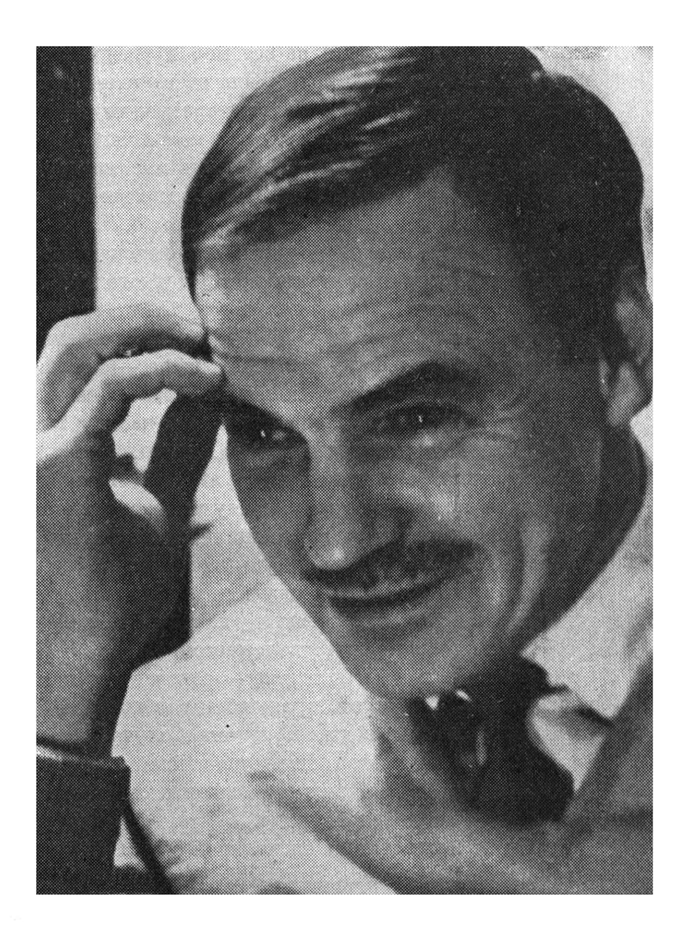
Всего за год с помощью народов всех братских республик ликвидированы последствия разрушительного землетрясения с эпицентром в самом центре города. Такого еще не было в человеческой истории. Так пусть же будут фильмы, отражающие подобные события с документальной точностью и художественной силой.

Как захватывающе интересно было бы увидеть возрождение из руин Волгограда, Минска, Киева. Строительство крупнейших ГЭС, освоение пустынь и степей...

Такой способ сверхзамедленной киносъемки следовало бы для истории и науки применять на всех крупных стройках в обязательном порядке, а в художественных и пропагандистских целях — там, где пожелают это сделать наши кинодеятели — художники факта.

О. АНТОНОВ,

Генеральный конструктор авиации



Сыграно 50 ролей

Есть актеры, давно уже знакомые зрителю. Он видел их в десятках ролей и всегда узнает в лицо. Чаще всего, к сожалению, только в лицо. Это актеры, за которыми утвердилось звание «эпизодника».

Одни из них так и остаются на долгие годы «солдатами», «шпионами», «колхозниками». Других с каждой новой встречей мы узнаем заново. Радуемся, когда роль, измеряемая секундами экранного времени, становится образом. И, наконец, совсем не удивляемся, когда видим их в большой роли.

... Сейчас на «Мосфильме» завершена работа над картиной «Места тут тихие». Центральную роль полярного летчика Братнова играет Михаил Глузский.

У Глузского было много ролей и эпизодов в кино — около пятидесяти. Разных ролей и разных эпизодов. Одни забывались вместе с фильмами тотчас после просмотра, другие и сейчас хранит память.

... Клячко в «Людях и зверях» — человек, заброшенный судьбой за тысячи километров от родины, не знающий пути к ней, озлобленный и ожесточенный. Кочергин в фильме «По тонкому льду», чекист школы Дзержинского, не побоявшийся в тяжелое время выступить в защиту несправедливо пострадавших... Есаул Калмыков в «Тихом Доне», враг Советской власти, яростный и беспощадный и также беспощадно расстрелянный большевиком Бунчуком. Эта роль у Глузского одна из самых любимых.

— Моя первая большая роль — старшина Тарапата в «Повести о «Неистовом». Первая настоящая — Калмыков в «Тихом Доне».

Наш разговор начинается с последних работ актера.

— Их две. И очень непохожих. Одна — это роль Братнова в «Места тут тихие», образ, новый для меня, сложный, глубокий. Образ человека трудной судьбы, прошедшего через многие испытания. Его жизненный прототип — полярный летчик Герой Советского Союза Скнарев. Нашу картину мы снимали на Севере. И, конечно, было много встреч с людьми, о которых мы рассказываем. Это очень дорогая для меня работа.

Другая роль острокомедийная — веселый жулик и ловкач Жорж Милославский в пьесе Булгакова «Иван Васильевич», которую мы играем в Театре киноактера.

Я очень люблю работу на сцене. В театре актер как бы извлекает порох для кинематографа. Он может попробовать себя в ролях, которые кинорежиссеры ему не решаются предложить. Когда-то, к примеру, я играл в «Гедде Габлер» роль Тесмана, мужа Гедды, доброго, мягкого, рыхлого человека, любящего свою жену, но не понимающего ее тревоги, неуспокоенности, ее стремления к какой-то другой жизни. Эту роль играли я и Григорий Шпигель. Для него она была более подходящей и по фактуре и по складу его актерского характера. Наверное, он и играл ее лучше. Но для меня это была очень важ-

ная работа, не похожая на все мои предыдущие, а кстати и последующие роли. Она очень меня обогатила. Я познакомился с новым характером, примерил его на себе. Я, так сказать, пополнил запасы своих актерских кладовых. И если мне когда-нибудь доведется работать над сходным характером, у меня для него уже есть точка опоры.

Недавно я сыграл в комедии «Кавказская пленница» администратора гостиницы, южного человека неопределенной национальности. А в 1953 году в пьесе Е. Помещикова и К. Минца «Дон Иваныч» я выступил в образе Шалвы Багридзе — там был такой острохарактерный комедийный персонаж. И вот роль, сыгранная больше десяти лет назад в театре, неожиданно пригодилась мне в кино.

Театр очень дисциплинирует актера. Я это хорошо знаю по своему опыту: сразу же после окончания школы киноактера в течение шести лет я играл в Театре Советской Армии. Это была моя вторая школа в искусстве. Здесь меня научили необычайно серьезно относиться к любому выходу на сцену, даже если это было всего лишь участие в массовке.

Массовка в кино и в театре — совершенно непохожие вещи. В кино это вроде волны, в которой неразличимы капли воды, в лучшем случае видны брызги: есть какое-то общее движение и первым планом взятые, сколько-то осмысленные лица. В театре каждый человек на виду.

Одним из моих первых спектаклей был «Суворов». Мы участвовали в массовой сцене у колокольни. Нас было немало — человек примерно шестьдесят. И вот на следующий же день после генеральной репетиции Алексей Дмитриевич Попов вывесил за кулисами специальный лист, где подробно для всех участников было разобрано, что в сцене было хорошо и что плохо, что удалось тому или иному актеру, а что нет. В нем, конечно, оценивалась работа не каждого из шестидесяти участников в отдельности, но основных персонажей и каждой группы, имевшей свое, строго определенное задание.

И мы относились к массовке, как к настоящей творческой работе. Мы знали, что из коротких реплик типа «Не... не пылит...» складывается сцена. Каждое слово из толпы — это кирпичик. Вынь его, и покосится все здание.

А сейчас иные наши молодые киноактеры относятся к эпизоду, как к чему-то чуть ли не оскорбительному: его портретами уже в киосках торгуют, а тут, видите ли, просят сыграть всего две фразы. Он и разговаривать не станет.

Я как-то смотрел зарубежный фильм «Рыжая». Почти в самом начале картины в каком-то кадре появляется Ален Делон. Героиня видит его, когда плывет на маленьком пароходике по Венеции. Он сидит напротив нее, у него на плече головка какой-то девушки, а сам он с интересом рассматривает героиню. И вот смотришь фильм и ждешь, когда же Делон появится снова. Если уж объявился на экране, значит, у него должна быть большая роль. Но до конца картины Делон больше не показался. Очевидно, он не счел для себя зазорным сняться всего в одном эпизоде.

Конечно, у актера, играющего главные роли,— больший простор для работы над своим актерским аппаратом, для полного и многостороннего раскрытия дарования. И все же какие-то преимущества есть и у исполнителей эпизодических ролей. Большую роль можно ждать год, а то и два или три. Поэтому, если мне предлагают вот такусенькую роль, но в ней есть, что сказать, я не отказываюсь. Это вовсе не показатель нетребовательности. Напротив, от многих предложений я отказываюсь. Просто в маленькой роли я вижу разминку к большой.

А кроме того не всегда размеры роли определяют ее достоинства. Я как-то пробовался на большую роль в картине Столпера «Живые и мертвые». Очень хотел ее сыграть. А утвердили другого актера. Потом через несколько месяцев позвонили и попросили меня сыграть в крошечном эпизодике этой картины; надо было произнести с экрана буквально два слова. После долгих уговоров и давления со стороны начальства я согласился скрепя сердце.

В «Живых и мертвых» мне достался эпизод — генерал Орлов. Он приезжает с фронта — усталый, утомленный — набирать пополнение из ополченцев. И вот командир ополченцев спрашивает перед строем: «Кто пойдет? Нужны добровольцы». Весь строй сделал шаг вперед. И тогда генерал Орлов говорит одну фразу: «Придется отбирать». Вот и все. Но этот эпизод я считаю своей удачей. А рецензент «Вечерней Москвы» после выхода картины на экран увидел в этом персонаже генерала Панфилова. Значит, и в эпизоде был какой-то заряд, и я сумел передать его зрителю. Значит, и в такой роли можно сказать что-то очень важное.

Есть очень распространенная формула Станиславского: «Нет маленьких ролей, есть маленькие актеры». Наши режиссеры, пожалуй, слишком часто ею прикрываются. Но ведь не всякую маленькую роль можно хорошо сыграть. Если в этой роли нет нерва или актеру не за что зацепиться, то редко может получиться что-нибудь хорошее.

В фильме «Как вас теперь называть?» я играл командира партизанского отряда. У героя нет поступков, действие проходит мимо него. В общем, малоинтересная роль. Я говорю режиссеру: «Мне нечего играть». Он очень удивляется: «Как нечего? У него же заминированная полевая сумка!» Там у меня действительно была сумка с какими-то сверхсекретными шифрами, которую персонаж, уходя

на явку к связному, должен был оставить своему помощнику и предупредить с многозначительным видом: дескать, смотри, там механизм есть такой — всех вместе с сумкой взорвет. Но я-то должен был играть не сумку, а командира. И роль получилась такой, о которой пишут: «правдив, достоверен». И не больше.

Не стоит отказываться от маленькой роли хотя бы потому, что нельзя жить только тем, что богом дано, по принципу «что имею, тем торгую». Нельзя всю жизнь кормиться за счет характерной внешности.

Очень часто кинорежиссеры стремятся использовать в актере только эти внешние его данные. К примеру, про Пуговкина им известно, что у него выразительный нос, открытая душа и его любит публика. Вот и кажется, что ничего нового и придумывать не нужно — снимай Пуговкина из фильма в фильм эдаким простаком — «рубахой-парнем».

Но я знаю, какой это интереснейший актер и каким он может быть разным. Я его видел еще в 1947 году в Мурманске, в театре Северного флота (мы тогда снимали в тех краях «Повесть о «Неистовом»). Пуговкин играл Макферсона в «Русском вопросе», и играл замечательно. А сейчас?.. Вряд ли ему скоро доведется сыграть в кино роль, столь же серьезную и сложную.

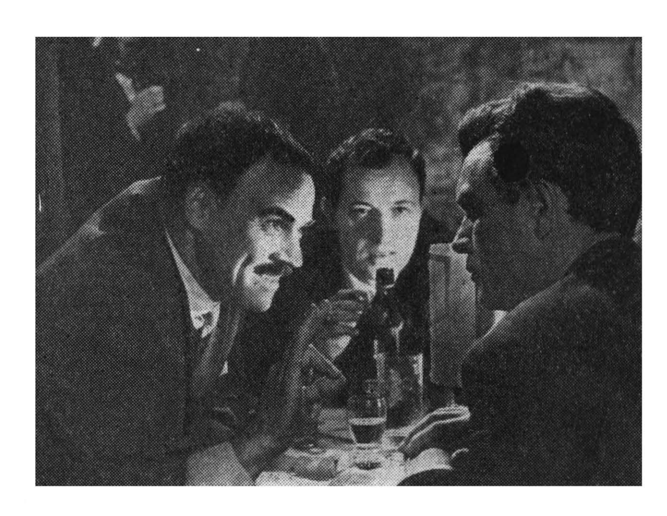
В моей жизни тоже был очень опасный период. Его создали такие роли, как шпион Ивашев в «Тайне двух океанов», Джиффорд в «Последнем дюйме» (бизнесмен, пославший героя на смертельную съемку акул), Клячко в «Людях и зверях». За мной утвердилась «репутация» негодяя. Особенно меня за это полюбили на одной республиканской студии. Как только нужно было сыграть белогвардейца или еще какую-нибудь сволочь, сразу звонили к Глузскому.

Правда, стоит заметить, что отрицательные роли нередко бывают много интереснее, человечнее положительных. Хотя, конечно же, это искаженная человечность.

И я переиграл немало такого рода ролей. Но все же в каждой из них я старался найти правду этого человека, его «двигатель внутреннего сгорания». Если меня спросить про любой из них, образов, какой он, положительный или отрицательный, я бы ответил: «Это смотря с чьей точки зрения». Ведь с точки зрения Калмыкова, его класса, общества, к которому он принадлежал, прав именно он. Но правда, которая стояла за ним, его же и похоронила.

Выйти из затянувшегося «черного» периода мне помогли такие роли, как Тимофеев в «Дождях» по С. Антонову, человек инертный и безответно влюбленный; матрос Щавель в «Ласточке» — герой, так сказать, с двойным дном для зрителя (он сотрудничает в охранке, но выполняет эту малоприятную

«Тихий Дон». М. Глузский — Калмыков, П. Чернов — Бунчук



«Люди и звери». М. Глузский — Клячко, В. Захарченко — Саватеев, Н. Еременко — Павлов

«Сколько лет, сколько зим». Слева: М. Глузский — полковник

миссию по заданию партии большевиков), и еще ряд других, где сама драматургия исключала плоскость, однозначность образа.

Помимо съемок киноактеру часто приходится заниматься дубляжем фильмов. Мне довелось дублировать Бурвиля в «Веских доказательствах», Эдуардо Де Филиппо в неудачной, правда, картине «Человек в коротких штанишках» и многих других великолепных актеров. По-моему, это очень важная, очень полезная для актера сторона его деятельности, в особенности когда встречаешься с настоящим художником, игру которого ты должен донести до зрителя. Ты как бы становишься учеником большого мастера.

На одной из встреч с киноактерами Василий Осипович Топорков рассказывал, как в 20-е годы он по многу раз ходил смотреть «Ревизора» с Михаилом Чеховым в роли Хлестакова. Зачем? Затем, что никогда нельзя было предугадать сегодня, каким будет его Хлестаков завтра. Сколько бы раз ни смотрел его в спектакле, он всегда поражал новизной каких-то граней характера.

Экранная роль, казалось бы, всегда неизменна. Но дублирование большого актера позволяет обнаружить неприметные на первый взгляд секреты его мастерства.

Работа над дубляжем — это не просто профессиональная тренировка для актера, дающая возможность совершенствовать речевой аппарат. Это творческая работа, исследование характера — не просто копирование. Иногда приходится вступать в спор с основным исполнителем, вносить какие-то изменения в интонацию, чтобы где-то заново высветить образ. Я думаю, кстати, что некоторые из работ наших республиканских студий во многом выигрывают за счет высокопрофессионального дубляжа.

Актеру приходится, как известно, дублировать не только других исполнителей, но и самого себя. Это называется тонировкой. Для меня это самое трудное. Всегда кажется, что сыграно не так, что-то не нравится, с трудом привыкаешь к себе на экране. Иногда при повторном озвучании невозможно найти те оттенки, ту точность интонации, которая возникла во время съемки.

Например, я уверен, что своей удачей в «Тихом Доне» я обязан не только литературе Шолохова, замечательной режиссуре Герасимова, но и исключительному мастерству звукооператора Дмитрия Флянгольца, редкого, чрезвычайно одаренного специалиста. В самых сложных условиях натурных съемок он умудрялся записывать звук синхронно. Сцена расстрела Калмыкова напряженная, динамичная. У Шолохова она завершается так: «Стреляй, сукин сын! Стреляй! Смотри, как умеют умирать русские офицеры... Я и перед сме-е...

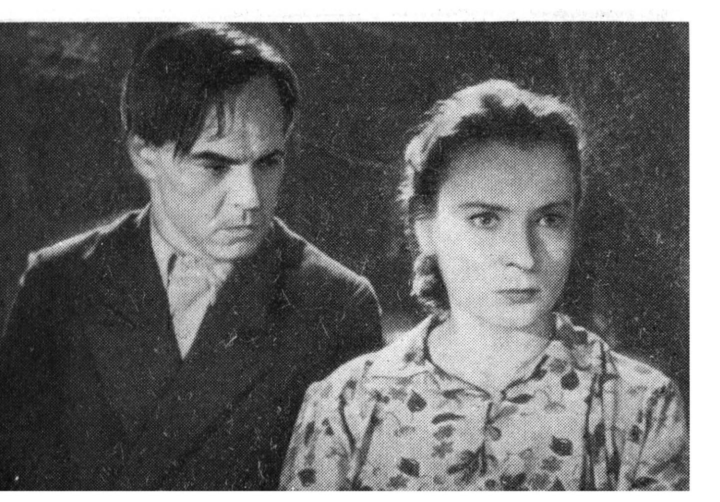
Пуля вошла ему в рот».

И вот уже после того, как прогремел выстрел Бунчука, у меня из горла выползла какая-то жалкая, странная, дрожащая нотка «а-а...». И все. Для меня самого она была неожиданностью. Откуда она взялась, не знаю. В жизни мне никогда в сколько-нибудь похожие ситуации попадать не приходилось. И наблюдать также. Возможно, я просто вошел в роль настолько, что сама природа отреагировала на происходящее, как на что-то абсолютно подлинное, реальное.

Вот эта небольшая, но очень впечатляющая краска, скорее всего, пропала бы во время тонировки, если бы в ней возникла необходимость.

В актерской работе важное место занимает малоприятный момент, именуемый пробами. Как говорят, кино для актера состоит из проб. Это процедура очень болезненная. Ведь часто бывает так: хочешь сыграть роль ты, а утверждают кого-то другого. Впрочем, со временем у актера вырабатывается своеобразный иммунитет. У меня, как и у всякого человека моей профессии, было немало проб. Порой на роли самого противоположного характера. К примеру, на Карла Маркса в картине «Год, как жизнь» и на Махно в «Хмуром утре». И еще очень много других. И, конечно, как у всякого актера, было немало отказов. Причем, как правило, отказов обоснованных. Значит, где-то я сам еще внутренне не был готов к роли. На мой взгляд, к этой стороне актерского труда также надо относиться утилитарно. Проба — это тоже прощупывание своих возможностей для какой-то последующей серьезной работы.

«Ночной гость». М. Глузский — Егор, Л. Соколова — Катерина



Из проб, из несостоявшихся ролей тоже можно извлечь для себя пользу. Пусть даже те новые характеры, которые я искал во время проб, мне пока еще не пригодились. Но, возможно, они понадобятся когда-то позже.

У нас, к сожалению, принято делать пробы, даже если они абсолютно не нужны. Какой смысл, скажите, пробовать Андреева или Ульянова (если, конечно, им не предстоит сыграть нечто в корне противоречащее всем предыдущим ролям). По-моему, нужно больше доверять актеру. Об этом уже не раз говорилось.

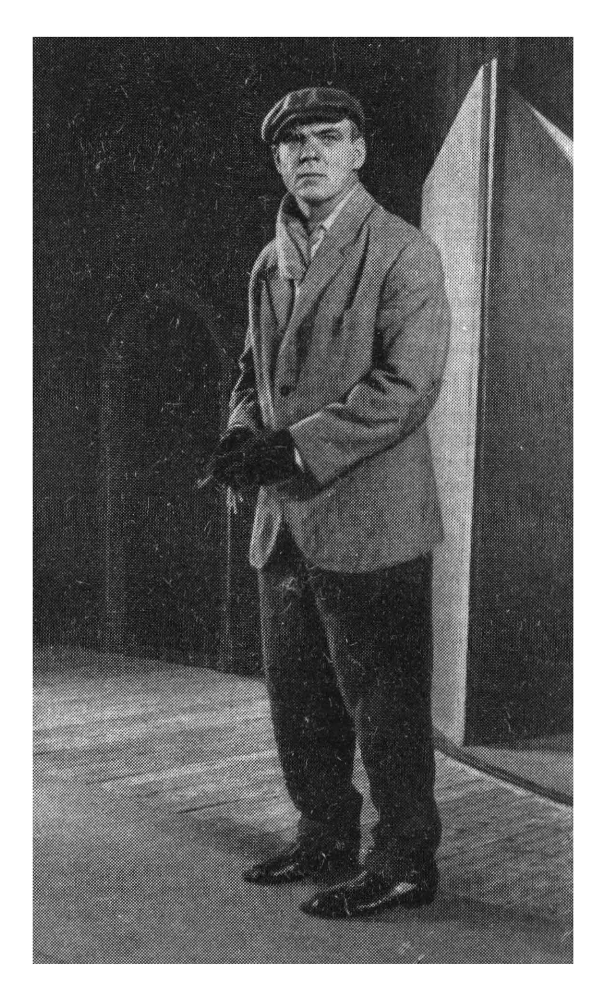
Для актера обиден не отказ. Обидно невнимание. Во время проб актера носят чуть не на руках, а потом, когда подготовительный период окончен, не находят даже времени позвонить, сообщить об отказе.

Внимание к актеру — это не просто вопрос этики, это очень важный профессиональный вопрос. Внимание необходимо актеру постоянно, не только в процессе работы над фильмом. Вот почему, кстати, таким авторитетом пользуется С. Герасимов. У него огромное количество учеников — кроме актеров еще и режиссеры и сценаристы. Но он как-то умудряется следить за работами буквально каждого, быть в курсе его дел.

Не слишком много у нас, к сожалению, режиссеров, которые стремятся раскрыть в актере его новые возможности; чаще относятся к нему потребительски. Ну что же, если ко мне так относятся — значит, я должен быть готов к этому, должен быть профессионалом.

Я упоминал уже, что, на мой взгляд, важная профессиональная школа для экрана — это театр. Только для киноактеров он должен быть театром особого рода, ему незачем стараться походить на «Современник» или же на любимовский коллектив на Таганке. Его назначение сугубо утилитарное. В нем должны репетироваться сценарии в подготовительный период, должен готовиться актерский ансамбль для будущих картин. Он дает возможность киноактерам работать постоянно, пробовать свои силы в сложных ролях классического репертуара. И, главное, актеры, в особенности молодые, всегда будут под наблюдением режиссера. А это необходимо.

...Уже заканчивая разговор, Михаил Андреевич сказал:

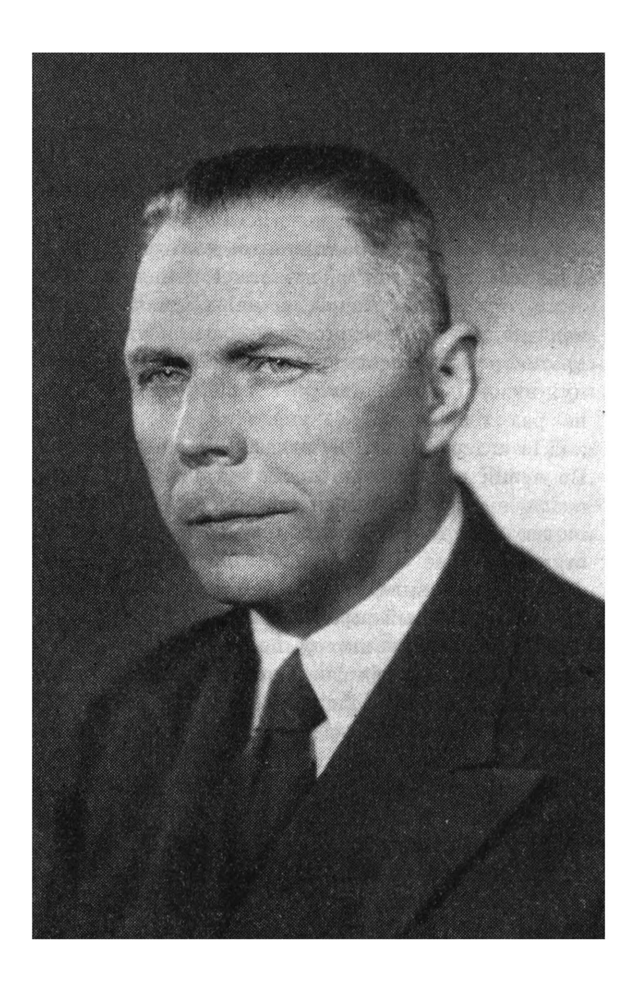


«Иван Васильевич». Спектакль Театра-студии киноактера. М. Глузский — Жорж Милославский

— Знаете, если будете писать обо мне, не кончайте, ради бога, фразой вроде: «самая главная роль у актера еще впереди». Может быть, самой главной и не будет. Не в этом суть. Хватит и тех ролей, что я сыграл и еще сыграю, большими они будут или маленькими. Важно только, чтобы они были сделаны честно, чтобы они были достойны звания киноактера. По-моему, это очень высокое звание, очень ответственная профессия.

А. ЛИПКОВ

Актер, писатель, режиссер



Ю. В. Тарич

Писать об ушедшем от нас на 83-м году жизни видном кинематографисте нашей страны заслуженном деятеле искусств РСФСР и БССР Юрии Викторовиче Тариче не легко. Шестьдесят лет жизни отдано им театру, кино, самодеятельному искусству, драматургии. И в каждой области своей деятельности он был большим мастером, взыскательным художником, чутким наставником вступающей в творческую жизнь молодежи.

Свою жизнь в искусстве Ю. Тарич начал в далеком глухом таежном поселении Западной Сибири — Таре, куда он был выслан царским правительством за активное участие в революционной борьбе в 1906 году. Этому предшествовало годичное заключение в одиночке Варшавской цитадели. Ссыльно-поселенцу Таричу удается через несколько лет перебраться в город Тобольск, там он вступает в труппу местного театра, становится профессиональным актером. В Тобольске его и застает Февральская революция. После Октябрьской революции Тарич переезжает в Москву, где он в юные годы учился на юридическом факультете Московского университета.

Тарич играет на сцене Театра Революции, студии МХАТ, Народного Дома имени Петра Алексеева. Пережитое в Сибири дало ему бесценный материал для создания первой его пьесы — «Изгнанники». Персонажи пьесы — люди, с которыми он прожил долгие годы в ссылке. Спектакль ставится на московской сцене и в провинции. В Москве Тарич-актер играет в спектакле, поставленном по пьесе Тарича-драматурга. Это была одна из первых пьес на революционную тему, созданных после революции.

В 1920 году Ю. Тарича приглашают на режиссерскую работу в Кремль, где в те годы размещались 1-е Московские пулеметные курсы. Ю. Таричу предстояло приобщить молодых курсантов к искусству. И он принялся за дело с присущей ему страстью и энергией. За короткое время Ю. Тарич в содружестве с режиссером Ф. Оцепом создал и поставил на самодеятельной кремлевской сцене с участием курсантов и сотрудниц центральных правительственных учреждений, находившихся в Кремле, немало спектаклей. Среди них следует отметить оперу-лубок «Царь-чучело», пьесу «Народовольцы». Несколько пьес (в том числе агитпьеса «Разруха») было сыграно на Красной площади при стечении огромного числа москвичей.

Некоторые из этих спектаклей, проходивших в зале имени Я. М. Свердлова, вместе с курсантами смотрели В. И. Ленин, Н. К. Крупская, М. И. Ульянова.

После кончины В. И. Ленина на той же сцене 28 февраля 1924 года был поставлен спектакль-композиция «Гибель самодержавия». Впервые на сцене воспроизводился образ Ленина. Роль Владимира Ильича исполнил автор композиции, режиссер спектакля Ю. Тарич.

Почти шесть лет продолжалась плодотворная деятельность Ю. В. Тарича в Кремле. Вместе с ним приобщали курсантов к искусству замечательные мастера сцены — артист Малого театра М. Нароков, режиссер А. Роом и другие. Тарич — автор текста боевой песни кремлевских курсантов:

Стены Кремля и бойницы стрелецкие
Были оплотом тиранов-царей,
Ныне к воротам курсанты советские
Стали на страже свободы своей.

Ее уносили с собой в воинские части оканчивавшие Военную школу имени ВЦИК красные командиры. Ее слушал В. И. Ленин, когда курсантский строй проходил по кремлевским улицам и площадям.

В конце 1924 года Ю. В. Тарич начинает работать в советской кинематографии и отдает ей более сорока лет своей жизни. В кинематографии в полную силу развернулся его талант сценариста и режиссера. Он дал жизнь кинематографии родной Белоруссии (Тарич родился в Полоцке). Кинематография Монгольской Народной Республики вдохновила Тарича на постановку художественного фильма «Степные витязи», за что он правительством МНР был награжден орденом.

За время своей деятельности в кинематографии Тарич поставил 16 полнометражных художественных фильмов. Некоторые из них («Крылья холопа», «Капитанская дочка» и др.) стали украшением советской кинематографии.

Ближайшим сотрудником Ю. В. Тарича при постановке ряда кинокартин был ныне известный кинорежиссер народный артист СССР И. А. Пырьев, сохранивший о нем благодарную память.

В последние годы своей жизни Ю. В. Тарич работал на студии «Моснаучфильм», где также создал много интересных картин.

Имя Ю. В. Тарича навсегда останется в истории нашей советской кинематографии и в сердцах его учеников, сотрудников и друзей.

И. ГЕЛЛЕР,
гвардии полковник в отставке,
бывший кремлевский курсант

И. КАЦЕВ

Отношение к фактам

Издательство «Искусство» в последнее время выпустило немало книг, обративших на себя внимание зрителей, кинематографистов и критики одновременно. Естественно и закономерно будет отнести к их числу и сборник «Ваше слово, товарищ автор»*, собравший суждения по кинематографическим проблемам писателей, сценаристов, режиссеров, людей разных поколений, разного жизненного и профессионального опыта, но единых в своем неравнодушии к судьбам искусства и направлениям зрительских симпатий и антипатий.

Одному из авторов сборника В. Сурину была предоставлена возможность заранее ознакомиться с материалами, и потому его собственная статья, открывающая книгу, во многом выполнила задачу рецензии.

Однако не только в силу этого обстоятельства мне не хотелось бы ограничиться просто критическим откликом.

В сборнике много статей. Охарактеризовать каждую из них, как того требует жанр рецензии, мне представляется делом трудным и, вероятно, излишним, ибо в этом случае пришлось бы многие авторские рассуждения просто продублировать — в кавычках или без оных.

Мне просто хотелось бы обратиться к некоторым проблемам, обсуждаемым на страницах сборника.

Одна из тем разговора — возможности кино и литературы, постоянно меняющийся характер их взаимосвязей.

Любопытно, конечно, что не режиссеры, не сценаристы (для которых кинодраматургия — страсть и профессия одновременно), а прозаики — Ю. Бондарев, Г. Бакланов и А. Борщаговский, чуть ли не повторяя друг друга, утверждают за кинематографом могучую силу выразить все — сложнейшие перипетии индивидуальных человеческих судеб и мировые катаклизмы, потрясающие судьбы целых народов.

* «Ваше слово, товарищ автор». Сборник. Изд. «Искусство», М., 1965.

«По-моему, в кино можно выразить все», — пишет Ю. Бондарев. «Специфическую ограниченность кино я вижу только в одном: в том, что мы не умеем пока что использовать всех возможностей, которые несет в себе этот род искусства», — утверждает Г. Бакланов. «Все, решительно все может... кинематограф», — присоединяется А. Борщаговский.

И так далее, в той же тональности говорят другие писатели, прочно связавшие свое творчество с киноискусством или только соприкоснувшиеся с ним. И это, несмотря на трудности, испытываемые в процессе создания сценария, и почти неизбежное разочарование в момент встречи со своим детищем на экране.

Слишком, видимо, велико сегодня могущество кинематографа и слишком притягательно, чтобы отказаться от возможности им воспользоваться, через него, его средствами высказаться.

Разумеется, правы писатели, утверждающие потенциальное могущество киноязыка. Но, видимо, лишь с той оговоркой, что кинематографисты еще редко используют всю его силу.

«Тенденция кино, — пишет Б. Балтер, — отпочковаться от литературы. Такие режиссеры, как Федерико Феллини, доказывают правомочность и законность подобного процесса. Они говорят со зрителем на языке «чистого кино».

Этот закономерный процесс неизбежно подводит нас к проблеме экранизации литературных произведений, которой в сборнике уделено чуть ли не наибольшее внимание.

Здесь такое же удивительное единство точек зрения — может быть, оттого что о принципах экранизации писатели говорят со своих, «писательских» позиций. Важной, однако, мне представляется не столько выраженная в статьях общность взглядов на один и тот же вопрос, сколько резкость и категоричность утверждений по поводу, казалось бы, весьма спорной проблемы.

В самом деле, попробуйте перелистать рецензии на фильмы-экранизации, появившиеся за послед-

ние два-три года. Хвалит рецензент фильм или ругает, он, как правило, опирается в своих суждениях лишь на один аргумент — несходство фильма с литературным первоисточником.

Даже если критик в начале статьи или в конце оговаривает, что он вовсе не ратует за прямое повторение экранизируемого произведения, что он за полную свободу действий сценариста и режиссера и ссылается при этом на свою приверженность словам классика о том, что одно искусство не может найти адекватного выражения в другом, — когда дело доходит до конкретного анализа, большей частью все оценки упираются в критерий: «похоже — не похоже».

Мне довелось присутствовать на нескольких заседаниях художественного совета, последовательно обсуждавших сначала литературный, затем режиссерский сценарий, потом «рабочий материал» и, наконец, готовый фильм, сделанный по рассказу А. Чехова «Душечка».

Не вдаваясь в оценку фильма, поставленного С. Колосовым, я хочу отметить лишь одно обстоятельство: и те, кто почти целиком принимали сценарий, а потом фильм, и те, кто метали громы и молнии на каждом этапе кинематографического производства картины — сценаристы и кинокритики, литературоведы и режиссеры, — все исходили лишь из одного: полностью ли соответствует, например, образ Кукина или Душечки, Пустовалова или ветеринара литературным образам, существующим у писателя. И каждая фраза, произнесенная персонажем, каждый жест, поступок скрупулезно сравнивались с оригиналом. (Но, конечно же, все время говорилось о том, как важно передать дух вещи.)

А вот что пишет Ю. Нагибин, отнюдь не всегда удовлетворенный кинематографической судьбой своих произведений:

«Я не нахожу, что можно сопоставлять литературное произведение и фильм, использовавший его мотивы... Нельзя думать, что рассказ Чехова может иметь кинематографический эквивалент...

Можно толстого, неуклюжего, близорукого Пьера Безухова вывести на экране сухопарым, нервно-изящным астеником (Г. Фонда) и не оскорбить этим зрителей. Можно перенести действие «Терезы Ракен» в современность, бог знает как трансформировать привычные образы и при этом не погрешить против искусства. Вместе с тем можно скрупулезно точно перенести на экран все авторские описания, речь и повадки героев, не отступить ни на шаг от буквы — и не достичь даже слабого художественного эффекта».

Я столь пространно процитировал Ю. Нагибина не только потому, что вполне согласен с ним, но и затем, чтобы читатели задумались над сказанным. Если бы сценаристы и режиссеры, равно как и художественные советы объединений и киностудий, следовали на деле позиции, изложенной Ю. Нагибиным, у нас было бы значительно меньше безликих экранизаций, оскорбляющих и зрителей, и искусство, и добрую память классиков.

Так почему же так устойчивы критерии похожести при оценке достоинств и недостатков экранизаций?

Причины, видимо, весьма просты и ординарны. Разве легко отказаться от образов, столь отчетливо сложившихся в нашем сознании при чтении литературных произведений, от досконального «знания» мельчайших подробностей внешнего облика персонажей, манеры их поведения, поступков, особенно если учесть, что впечатление от первого знакомства — самое долговечное? И естественно, что внутренняя память зрителя заставляет его применять критерий «похожести». Но то, что простительно зрителю, не всегда простительно критику-профессионалу.

Ю. Нагибин прав, утверждая, что американский актер Генри Фонда талантливо воссоздал на экране образ Пьера, образ весьма правдивый, несмотря на то, что во многом он очень далек от толстовского персонажа. Но Ю. Нагибин ошибается, полагая, что Г. Фонда убедил бо́льшую часть зрителей.

Леонид Леонов как-то остроумно заметил, что можно, конечно, пошить пиджак, который налез бы на любые плечи, но тогда это уже был бы не пиджак, а саван.

Конечно, перед кинематографом всегда стоит задача особой сложности — быть понятым миллионами, и, естественно, главенствующая роль принадлежит здесь самому искусству, но все же важна и роль критика. Книга «Ваше слово, товарищ автор» принесет в этом смысле большую, несомненную пользу.

К сожалению, и здесь есть спорные, а порой и ошибочные, на мой взгляд, высказывания, которые могут ввести в заблуждение недостаточно подготовленного читателя.

«Я не призываю к размытому сюжету или к пресловутому изображению потока жизни, — пишет И. Меттер. — Мне только хотелось бы побыть эти полтора часа киносеанса в обществе умных людей, которые знают что-то и думают о чем-то, о чем бы не догадывался я. Вернее, может, и догадывался, но не мог или не рисковал сформулировать это».

Нет слов, в обществе умных людей находиться всегда приятно, в том числе и в кино. Но разве эрудиция персонажей — критерий интересности, ценности фильма? В рассказах А. П. Чехова, в пьесах Н. В. Гоголя бесчисленное количество откровенных тупиц. Но разве это заставляет нас скучать? Видимо, не обязателен умный герой; если умен и талантлив автор, можно быть гарантированным от скуки.

Б. Балтер в своей статье дает крайне отрицательные оценки двум фильмам, принятым с интересом, а порой и восторгом, большей частью зрителей и критики — «Я шагаю по Москве» и «Председатель».

Мне не хотелось бы вступать в полемику с автором, противопоставляя его тезисам собственные (ну, конечно, кроме тех случаев, когда это неизбежно). Я хотел бы главным образом обратить внимание на то обстоятельство, что утверждение своего взгляда на произведение (особенно если это произведение обладает несомненными художественными достоинствами и взгляд человека, выступающего в роли критика, противоречит широко распространенному и уже утвердившемуся взгляду) должно быть максимально глубоко и обстоятельно аргументировано.

Б. Балтер пишет, например: «Что бы ни говорили о художественных достоинствах фильма «Я шагаю по Москве»,— это пустая обертка от конфет, если не говорить о нем худшего». Писатель мотивирует свою позицию тем, что герои фильма придуманы авторами, и жизнь, которую они показывают, вовсе не есть наша реальная действительность. Но если я и был в чем-то нетверд, мысленно критикуя фильм, то Б. Балтер не прибавил устойчивости моему мнению. Что же касается поклонников фильма, а их большинство, то уверен, что их позиция тем более оказалась непоколебленной.

Приведенные выше авторские аргументы никак нельзя отнести к фильму «Я шагаю по Москве». Минусы фильма, на мой взгляд, лежат в другом— в сознательной подмене серьезных жизненных, нравственных ситуаций, положений, конфликтов и рассуждений удивительно правдоподобным суррогатом.

В фильме присутствует даже полемика с ортодоксальным взглядом на внешность, одежду современного молодого человека, на его мысли, поступки, мироощущение. Но угол авторского зрения смещен настолько, чтобы зритель, не потеряв доверия к видимому на экране, благостно улыбался там, где надо бы серьезно задуматься. А это уж вне специфики даже самого «легкомысленного» жанра.

Так что, солидаризируясь с Б. Балтером по существу, мне трудно согласиться с формой его критики. Когда же он полностью отвергает фильм «Председатель», приходится возражать и по форме и по существу *.

Любопытный вопрос, давно занимающий кинематографистов: почему устарели для нас многие фильмы прошлых лет, почему сегодня оказываются неприемлемыми старые представления о правдоподобии?

В самом деле, какое множество фильмов представлялось нам прекрасными в момент их появления, а сегодня их смотришь с улыбкой снисхождения. В частности, об этом говорит М. Ромм в своей статье.

«Что же касается художественно-игровых фильмов,— пишет он, — то они стареют быстро и неотвратимо». М. Ромм далее оговаривается, что не все фильмы одинаково стареют, продолжают жить те, что в свое время поражали нас своей «документальностью».

Однако если это так, то почему же не стареют (во всяком случае, в такой же мере) книги? Многие из них, в пятый или в десятый раз перечитываемые нами, вовсе ведь не поражали нас при первом знакомстве «документальностью».

Видимо, причина в другом. Увлеченные новизной кинематографа, который, стремительно развиваясь, каждый раз представал перед нами в новом, обогащенном виде, мы не сопоставляли глубину его произведений с глубиной произведений литературы или театра, где мы были более трезвы в оценках.

Однако и здесь, наверное, не весь ответ на этот вопрос.

Вот что пишет по этому поводу драматург А. Агранович: «Но сложнейшую задачу— показать на экране современника, его душевное богатство, сопряжение в нем новых черт с древнейшими, его счастье, сомнения, его труд и беды, и радости, многосложность его отношений с окружающим миром, зависимость интимного, частного от высокой политики, от решений вчерашнего пленума и событий в Тонкинском заливе — не решишь испытанными, привычными, отстоявшимися средствами».

Конечно, жизнь сегодняшняя во многих отношениях не похожа на жизнь вчерашнюю. Но ведь были и вчера у людей и душевное богатство, и «сопряжение... новых черт с древнейшими»; было и счастье, и труд, и сомнения, и беды, и радости, и неменьшая зависимость интимного, частного от широкого, всеобщего. Все было. Не было лишь требования отразить все эти сложности и зависимости в кинематографе — искусстве, так тесно сопряженном в своих исканиях с бурями века.

...Кажется, лишь малая толика материалов, помещенных в сборнике, фигурирует в этой рецензии, а к каким разным и важным сторонам жизни сегодняшнего кино пришлось нам обратиться. Пусть одни суждения кажутся бесспорными, а другие заставляют не согласиться с автором, но в каждом случае статья будит мысль, и это, по-моему, главная удача нового мосфильмовского сборника.

* Об этом см. «Реплику Б. Балтеру» Евг. Суркова. *(Прим. ред.)*

Ю. БОГОМОЛОВ

Книга длиною в 208 страниц и 65 иллюстраций

Иллюстрации, заключающие книгу «Лента длиною в жизнь»*, стоит перелистать прежде всего. Они смотрятся, как хороший рекламный ролик, смонтированный остро и продуманно. После кадра из фильма «Судьба человека» следует несколько планов из французской картины «Клео от 5 до 7». Контраст разителен: Андрей Соколов на фотографии суров и небрит, а молодая француженка—нарядна и красива. Перелистаем еще одну страницу: теперь на развороте рядом с Андреем Соколовым мы находим кадр из другого французского фильма—«На последнем дыхании».

В самой книге ее автор Ю. Мартыненко разъяснит смысл этих неожиданных сопоставлений и столкновений: «В фильме «Судьба человека» — преемственность поколений в борьбе, которую продолжит возросший у отцовского плеча мальчик. В фильме «На последнем дыхании» — другой образ: бегущий на пределе своих сил смертельно раненный человек, всю жизнь преследуемый жестоким миром и плативший людям с той же нерассуждающей жестокостью». И затем критик под впечатлением такого несходства двух фильмов решает продолжить сравнение фильмов, отражающих «два мира». Одни картины — «Такова спортивная жизнь» и «Коммунист»— он, сближает, напутствуя словами: «Высокий критерий жизненной правды роднит все подлинные реалистические произведения». Другие — «Живет такой парень» и «Земляничная поляна» — полярно разводит.

Некоторым эти сопоставления и противопоставления покажутся произвольными, даже вульгарными. Но стоит ли разубеждать таких скептиков? Позволю себе заметить, что по-своему Ю. Мартыненко прав. По-своему он убедителен, хотя и не очень логичен.

Пусть недоумевающие обратят внимание на то, против чего больше всего борется автор.

На десятой странице книги Ю. Мартыненко называет гуманизм А. Варда расплывчатым. Слабость картины Висконти «Рокко и его братья» он видит в том, что образ неожиданно теряет свою социальную конкретность и становится символической формой выражения некоторых «извечно присущих душе человека начал».

И дальше: «Поэтому благородный пафос произведения иногда растворяется в абстрактной драме вневременных начал» («Рокко и его братья»). «Это происходит потому, что конкретность образов фильма растворяется в чрезмерной символической обобщенности» («Виридиана»). «... наблюдение, сделанное Антониони, верно, но для одной лишь части общества, и попытки адресовать суровые обвинения к «человеку вообще», к человечеству весьма и весьма реакционны в своей основе» («Приключение»). «...Он сознательно подчеркивает, что этому неизлечимому, как душевная болезнь, комплексу духовного бессилия подвластен человек вообще» («Приключение»).

Теперь очевидно, что Ю. Мартыненко в первую очередь восстает против тех буржуазных художников, которые по тем или иным соображениям, вольно или невольно, сознательно или иррационально, лишают реалистические образы социальной конкретности и трактуют проблемы гуманизма слишком общо, абстрактно.

И хорошо поступает, что восстает.

Но не торопитесь, сторонники модернизма и абстрактного гуманизма, зачислять Ю. Мартыненко в свои противники.

В самом деле, кто бы мог, кроме нашего критика, настолько растворить конкретные социальные образы «в абстрактной драме вневременных начал», что ему нипочем свести один на один киногероев из разных стран и эпох: гангстера Мишеля и солдата Андрея Соколова, регбиста Мечина и коммуниста Губанова, шофера с Алтая Павла Колокольникова и шведского профессора Исаака Борга. Пожалуй, что никто.

Случай просто наглядно показывает, как важно быть логичным. Можно ли так подозревать всех и вся в абстрактном гуманизме и тут же самому впадать в крайнее абстрагирование, не замечая при этом социально-общественных берегов, реально существующих исторических границ?..

Эта непоследовательность, однако, и дает автору право на ту невероятную свободу, с какой он парит над разными кинематографическими державами, пересекая границы с легкостью необыкновенной, рассуждая о том, о сем и обо всем. О буржуазном обществе — на основании дюжины цитат из трудов западных философов. О социалистическом укладе жизни — используя крылатые афоризмы, общие места и хрестоматийные формулировки.

Хотя автор и сетует время от времени, что картина современного киноискусства сложна, но это он не всерьез. Та картина, которую он рисует, а вернее, вычерчивает, проста и доходчива, как рек-

* Ю. Мартыненко. Лента длиною в жизнь. Изд. «Молодая гвардия», 1966.

ламный плакат. Автор знает один вопрос, по ответу на который «мы можем судить о прогрессивной или реакционной направленности творчества художника». Ему ситуация представляется такой: он спрашивает режиссера, «разумное ли, гордое существо для него человек, созидающее своими собственными руками свое счастье, или песчинка, несомая ветром судьбы», и, получив утвердительный или отрицательный ответ, может уверенно и безбоязненно поставить его в ряд с прогрессивными или реакционными художниками.

В каждом предмете Ю. Мартыненко видит только две стороны — искусство либо воспевает человека, либо его унижает. Обращаясь к сложным и многогранным явлениям искусства, автор рассуждает так, словно нет в этом мире более плоских и элементарных вещей. Его принцип — искать несоответствия.

Любая проблема, тенденция автору интересны ровно настолько, насколько неодинаково их толкуют разные философы, различные художники. Автор начинает с внешнего контраста (будь то иллюстрации к фильмам или реплики персонажей, или газетные интервью) и кончает тем же. Удивился одному контрасту, спешит к следующему. Поэтому так много в этой небольшой книжке скоротечных дуэлей... Спорят фотографии. Карне дает отповедь Антониони. Макаренко пикируется с ватиканским иезуитом Гундлахом. Чарльз Дарвин с «горькой иронией» поучает «недоброжелательного» В. С. Шламма. Д. Писарев не согласен с неким Г. Марселем.

Кроме того, автор в изобилии приводит крылатые афоризмы, народные пословицы, библейские заповеди, отрывки из сценариев, фрагменты из книг. И не беда, что местами он забывает назвать философа, с которым спорит (а делать ссылки на источник просто не считает нужным). Может быть, так и следует?.. Обидно только, что за чужими мыслями об искусстве, о философских категориях мало остается места для размышлений самого автора. И тем более обидно, что в предисловии, набранном петитом, Ю. Мартыненко высказался довольно определенно: «Киноискусство нашего времени — это лента длиною в жизнь человека, в его судьбу. Если бы мы хотели измерить длину этой необычной кинематографической ленты, мы могли бы исчислить ее разве что масштабом самой жизни». Стало быть, можно было ожидать от автора не просто искусствоведческого анализа, но и социологического. Потому что одно дело поговорить об эстетических свойствах произведений искусства, другое — обнаружить закономерности, вызвавшие к жизни те или иные книги, спектакли, фильмы, увидеть логику их появления. Словом, поначалу могло сложиться такое впечатление, что автор намерен сопоставить факты искусства с реальными фактами живой действительности, поверить искусство жизнью, а жизнь — искусством.

Впечатление затем рассеялось... Как уже догадался читатель, автор измеряет кинематографическую ленту, так поразившую его своей длиной, масштабом чужих мыслей, чужих раздумий, цитат... Но в тех случаях, когда густой лес закавыченных фраз редеет, взору читателя открывается нечто совершенно неудобоваримое. «В биографии Гвидо Ансельми поражает обилие женщин. Их многочисленность не свидетельствует о повышенной чувственности режиссера. Эти образы — повод для раскрытия характера главного героя. В отношениях с женщинами проясняются разные стороны его натуры — от обыденной чувственности до высокого стремления к правде».

Фильм Висконти «Рокко и его братья», по мнению Ю. Мартыненко, не удался. И тут следует заключение, которое стоит привести полностью: «Прогрессивное мировоззрение многократно облегчает процесс художественного познания общественной жизни. Но даже оно не гарантирует возможности уберечься от неточных оценок и смещения акцентов».

Самое неожиданное в этом суждении — мысль о назначении прогрессивного мировоззрения. Оно должно «гарантировать от неточных оценок». Выводами такого рода неумно пренебрегать.

Кто-то, опершись на «посох внутреннего наития», с трудом пробирается сквозь противоречия сегодняшней жизни, по пути ошибаясь, заходя в тупик, заблуждаясь, впадая в пессимизм и тая про себя надежду. Тем временем Ю. Мартыненко, вооружившись несколькими цитатами прогрессивного содержания, уверенно прокладывает себе путь с большой экономией нравственных и физических затрат.

Для иных авторов «процесс познания общественной жизни» действительно сложен и, может быть, вовсе не по силам. Но тут есть одно спасительное средство — это положиться на цитаты прогрессивного характера. Как полагаются на инструкцию, директиву, статью закона. В таком случае мировоззрение — уже не метод анализа какого-либо явления, но способ избежать самого анализа. Весьма эффективная рационализация сложных, трудоемких процессов познания. И не ей ли мы обязаны тем, что часто среди прогрессивно мыслящих наблюдаем людей, не затрудняющих себя мыслями совсем? Не ей ли обязаны тем, что читаем книжки удивительно идейные по форме и безнадежно пустые по содержанию. Подобно той, что выпущена «Молодой гвардией» тиражом 36 000 экземпляров и так обещающе озаглавлена — «Лента длиною в жизнь».

Н. ВЕРХОВЕЦ

Адрес известен

Социологические исследования, вдумчивый анализ общественного мнения — потребность сегодняшнего дня. И художнику, творящему для миллионов, очень важно знать меру воздействия его произведений, изучать мнение зрителя глубоко и полно, не только в привычных категориях — нравится, не нравится...

Методический, серьезный анализ зрительского восприятия важен для создателей научно-популярного фильма, призванного просвещать, открывать огромной аудитории доступ в наисокровеннейшие области науки.

Другая сторона сложной проблемы «кино и зритель» — это культура, тренированность зрительского восприятия, подготовленность его к усвоению обширной информации, идущей с экрана.

Небольшая книжка «Наука — экран — жизнь»*, вышедшая недавно в издательстве «Мистецтво», освещает оба аспекта этой актуальной темы.

Авторы —кандидат философских наук Е. Жариков, социолог М. Захарченко и старший редактор «Киевнаучфильма» В. Лутаенко — знакомят нас с интересными результатами конкретно-социальных исследований восприятия научно-популярного фильма. Они провели письменный и устный опрос 300 «организованных» зрителей — студентов университета и учащихся технического училища. На страницах книги анализируется степень усвоения информации в момент просмотра ленты и спустя значительное время, эффективность выразительных средств, сопоставляются оценки картин рядовыми зрителями и специалистами.

Значение этого материала для кинематографиста трудно переоценить. Кстати, авторы вместе с лабораторией конкретно-социальных исследований Киевского университета продолжают работу по изучению «механизма» воздействия научно-популярного фильма. А ведь именно в этой области исследований и исследователей не так уж и много.

Однако в основной своей части книга адресована широкому читателю-зрителю.

Авторы приводят выразительные цифры и факты, свидетельствующие о том, какое обилие, поистине океан научной информации создается ежедневно в мире. Экран — одно из самых эффективных средств передачи этой информации.

Интересный экскурс в историю знакомит читателя с рождением и этапами развития научного кино. Мы узнаем о том, как крупнейшие ученые — Лебедев, Пуркине, Павлов, Бурденко — на заре кинематографа использовали его в качестве орудия исследования и средства популяризации научных знаний. И о том, как со временем вместо фиксации результатов познания экран смог отразить движение мысли, ход научного поиска.

Авторы прослеживают этапы научного познания от неорганизованного наблюдения до стройной теории. Интересен анализ эффективности выразительных средств, в частности инсценировок, музыки. Наглядны модели композиционной структуры картин.

Замечу только, что авторы — «философы-профессионалы» — несколько увлекаются «чистой теорией» в ущерб практике научно-популярного кино.

Несколько спорны, на мой взгляд, соображения по поводу классификации «научно-популярный» и «научно-художественный» фильм, но поспорить с авторами — дело эстетиков. Перенасыщена книга различными цитатами. В среднем — по две на каждую из 78 страниц текста!

Несовершенства книги — от сложности ее задачи, от необходимости вести разговор и с профессионалами и просто с любителями кино. Однако эта двухадресность оправдана. Равно важно помочь кинематографисту понять зрителя, а зрителю — научиться смотреть.

---

* Є. С. Жариков, М. В. Захарченко, В. С. Лутаенко. Наука — кран — життя. Изд. «Мистецтво», 1966.

Публикуемая ниже статья-фельетон (так, вероятно, можно определить ее жанр) Андре Базена написана в 1955 году. Однако она и сегодня еще по-своему актуальна, и мы полагаем, читателям интересно будет познакомиться с юмористической зарисовкой «сладкой жизни» участников одного из крупнейших международных кинофестивалей — Каннского.

Андре БАЗЕН

О фестивале, как монашеском ордене

Со стороны фестиваль, и. в частности, фестиваль Каннский, кажется мероприятием по преимуществу великосветским. Но для профессиональных, с позволения сказать, его участников, какими являются критики, нет ничего более серьезного, ничего менее «светского» в том смысле, какой придавал этому слову Паскаль. Поскольку я «проделал» почти все Каннские фестивали, начиная с 1946 года, мне довелось быть свидетелем постепенного становления феномена, именуемого фестивалем, свидетелем эмпирической организации его «ритуала», укрепления его неизбежного иерархического строя. Позволю себе сравнить эту историю с учреждением монашеского ордена, а участие в фестивале — с временным принятием монастырского образа жизни. Возвышающийся на Круазетт Дворец представляет собой, по существу, современный монастырь от кинематографии.

Может показаться, что я претендую на парадоксальность. Ничуть не бывало. Это сравнение само собой пришло мне на ум по истечении семнадцати дней благочестивого уединения и сугубо «праведной» жизни. Если считать, что монашеский орден определяется уставом в сочетании с жизнью, погруженной в созерцание и размышления, полной стремления к духовному единению, в общей любви к единой возвышенной действительности, то фестиваль представляет собой именно такой орден. Съехавшиеся со всех концов света кинокритики и журналисты встречаются в Канне, чтобы прожить там две недели жизнью, коренным образом отличающейся от их повседневного домашнего и профессионального уклада. Прежде всего они — «гости», что означает условия жизни комфортабельные, но сравнительно суровые (роскошные палаццо предназначены исключительно для членов жюри, кинозвезд и продюсеров). Эта благопристойная роскошь не выходит за рамки того, что необходимо для работы, и я готов променять многие известные мне монастырские кельи на номер во второразрядной каннской гостинице, разумеется, за исключением жесткого дощатого ложа. Был, впрочем, в 1954 году один член жюри — Луис Буньюэль,— поспешивший потребовать, чтобы его мягкий матрац в шикарном отеле «Карлтон» заменили деревянным столом, на котором он привык спать.

Наиболее характерной чертой фестивальной жизни является нравственное чувство долга и строгий порядок дня. Как правило, журналист просит, чтобы его разбудили к девяти часам утра. Вместе с первым завтраком ему подают в номер расписание обрядов на день: я имею в виду две фестивальные газеты — бюллетени «Синемато» и «Фильм Франсе». В них он находит распорядок дневных служб. Только называются они не «заутреня», «обедня» и «вечерня», а «утро», «день» и «вечер». Подобно тому как за последние два века завтрак превратился у нас во вторую дневную трапезу, а обед соскользнул на более позднее время и стал фактически ужином, точно так же полуденные мероприятия фестиваля происходят вечером, а вечерние становятся ночными. Как бы поздно он ни лег накануне, участник фестиваля поднимается к «утру», чтобы присутствовать на закрытых просмотрах, обычно назначаемых на десять тридцать. Эта служба справляется в одной из городских часовен. После этого все влекутся в соборный храм для участия в церемонии «почтового ящика». Последняя состоит в том, чтобы забрать в пресс-бюро все документы на текущий день, буклеты показываемых фильмов и те приглашения, которые не были разосланы непосредственно в отели. И вот уже двенадцать тридцать — час, когда

обычно происходит пресс-конференция, которая даст пищу для размышлений за поздним вторым завтраком. В три часа все снова на посту, чтобы участвовать в просмотре дневных фильмов во дворцовом соборе. Поскольку ритуал допуска на дневные службы несколько менее строг, я лучше опишу ритуал вечерний.

Выход приурочен к шести часам. Журналист, сотрудничающий в утренней газете, начинает размышлять о статье, которую он продиктует по телефону в восемь вечера. У остальных голова свободна от забот, и можно, стало быть, отправиться на коктейли, обычно происходящие в восемнадцать тридцать. В двадцать тридцать — обед, предшествующий наиболее важной церемонии дня — обряду облачения. Фестивальный орден требует соблюдения монастырского одеяния, во всяком случае, для вечерних служб. Я достаточно пожил на свете и был не только свидетелем постепенного становления этого правила, но даже сам вживался в него. На первых фестивалях в Канне и Венеции правило это было лишь факультативным. Представители молодой части прессы и, менее явно, некоторые деятели прессы довоенных поколений, проявлявшие пролетарские вкусы, демонстративно подчеркивали свое презрение к смокингу. Иногда возникали трения даже по поводу темных костюмов. Но постепенно на моих глазах непокорные один за другим сдавали свои позиции. Был год одолженных смокингов, затем год смокингов с чужого плеча, всегда слишком узких, с вышедшими из моды лацканами. И, наконец, наступила пора окончательного посвящения в Братство. Ныне вся пресса не только согласилась носить единую униформу, но даже считает ее совершенно естественной. Что касается меня, то должен без ложной скромности признать, что смокинг мне к лицу, особенно белый! Хотя вывязывать галстук для меня все еще проблема.

Но не только платье делает монаха. К клиру нас приобщает также электронная машина, которая наделяет посвященных неподдающимися подделке билетами, открывающими доступ в монастырское подворье. Едва лишь человек вступает в святые места, как начинает ощущать действие иной иерархии, или, если угодно, функциональной дифференциации.

Скамьи журналистов находятся между шестым и десятым рядами партера. Даже если бы журналистам было предоставлено право свободного выбора, они бы все равно, как истинные знатоки, отправились именно на эти места. Они презирают балкон, слишком отдаленный от экрана и пригодный разве что для членов жюри и кинозвезд. Но ведь именно к балкону обращены все взгляды. Обращены, впрочем, тщетно, ибо архитектура Каннского дворца бросает явный вызов нравам фестиваля. Согласно этим нравам зрелище должно начинаться уже в самом зале и даже на подступах к нему. Однако подступы Каннского дворца смехотворно тесны, в результате при входе и выходе из зала происходит немыслимая толкотня. В годину скверной погоды топтание под дождем гостей, которые не могут достаточно быстро войти в здание, становится истинной погибелью для вечерних туалетов. В Венеции это хорошо поняли и построили огромное преддверье Дворца, где есть возможность вдосталь разглядеть друг друга. В Канне, наоборот, пренебрегли большим пустующим участком и «прилепили» Дворец прямо на Круазетт, в результате чего все его нелепые недочеты оказались неисправимыми. Что касается интерьера, то нельзя не признать в нем известную гармонию форм и цвета, однако расположение балкона по отношению к партеру лишает зрителей, пришедших по платным билетам, того главного удовольствия, ради которого они спешили сюда. Зато журналистам это придает дополнительное чувство собственного превосходства. Им, пресыщенным, достаточно бросить рассеянный взгляд на Лоллобриджиду, когда им выпадает редкостная удача увидеть ее. Они смакуют ту серьезность, которая отличает их от жалких мытарей, готовых на все, лишь бы увидеть одним глазком своего идола. Мы, ведающие, что религии необходимы и зрелищное великолепие и позолоченная литургия, знаем также, где истинный бог. И если все эти манифестации вызывают у нас скорее чувство снисходительной, чуть насмешливой жалости, нежели взрыв очистительного возмущения, то причина состоит в том, что, как нам ведомо, в конечном счете все обращается к вящей славе господней.

Примерно в половине первого ночи все вновь встречаются на Круазетт, где вскоре в близлежащих барах образуются маленькие группы, чтобы обсудить за стаканом лимонного сока просмотренные за день фильмы. Через час все отправляются спать. А в девять — снова стук в дверь, первый завтрак и распорядок ритуала нового дня.

К описанной выше программе присовокупляются еще празднества. Обычно их бывает три или четыре заметных, в том числе два — самых значительных. Это, во-первых, непременная поездка на острова, где лакомятся особым супом и происходит традиционный стриптиз на скалах новой кинозвездочки сезона, и, во-вторых, торжественный ужин в честь закрытия фестиваля.

Дополнительными мероприятиями являются приемы, которые дают «Юнифранс» и «Униталия», и иногда еще мексиканский или испанский прием. Каждый из этих вечеров-ужинов порождает маленькие драмы в духе Кафки, ибо какая-то часть жур-

налистской колонии всякий раз оказывается таинственным образом забытой. Избранники разыгрывают возмущенное сочувствие и вместе с жертвами клянут отвратительную организацию, несомненно повинную в столь досадном упущении; но втайне они гордятся, что на сей раз принадлежат к числу тех, кого не обошли вниманием. Вершиной в этом жанре был достопамятный советский прием на первом Каннском фестивале. Казалось, приглашения на прием были вытянуты вслепую: в результате представитель «Фигаро» оказался в числе присутствовавших, а Садуль — нет. Можете себе представить, каким политико-дипломатическим толкованиям предавались на следующий день!

С точки зрения литургической, наиболее важным из всех этих празднеств является битва цветов, которая происходит примерно в середине фестиваля и представляет собой для критиков день отдохновения, позволяющий бежать от фестивального шума. Этот праздник знаменует собой начало ощутимых изменений в повседневном ритуале. До этого момента ритм просмотров и празднеств оставался относительно спокойным; начиная с середины фестиваля он вдруг резко ускоряется. С этого времени начинаются, как правило, закрытые просмотры, и большая часть посетителей, располагающих всего лишь пятью или восемью днями, чтобы побывать на фестивале, приезжает именно во вторую половину, зная, что она гораздо более оживлена. Отныне напряжение становится непрерывным и повседневным, и именно тогда журналист ведет особо строгий монастырский образ жизни.

Смею заверить, что пятнадцать или восемнадцать дней, прожитых в таком режиме, вполне достаточны для того, чтобы основательно выбить из колеи парижского критика. Когда он возвращается восвояси и принимается за привычную работу, ему кажется, что он вернулся издалека, прожив долгое время в мире, полном порядка, строгости и чувства долга. В его душе складывается воспоминание о блестящем и в то же время исполненном прилежания уединении, духовное единство которого определялось кинематографом; не верится, что он был одним из счастливых избранников огромной «гулянки», отклики о которой он ошеломленно находит на страницах «Синемонда» или «Пари-матч».

Перевела с французского
И. ЭПШТЕЙН

НА ЭКРАНЕ — XVIII ВЕК

Вслед за Анджеем Вайдой и Ежи Кавалеровичем, экранизировавшими недавно «Пепел» Стефана Жеромского и «Фараона» Болеслава Пруса, и другие мастера польского кино начинают работу над экранными версиями крупнейших произведений отечественной классики. Почти одновременно начата работа над тремя фильмами-экранизациями: Войцех Хас ставит в творческом объединении «Камера» «Куклу» по роману Болеслава Пруса (сценарий Казимежа Брандыса); Ежи Гофман в соавторстве с Ежи Лютовским написал сценарий по роману Генриха Сенкевича «Пан Володыёвский» и приступает ныне — тоже в «Камере» — к непосредственной работе над фильмом; в творческом объединении «Иллюзион» начались съемки фильма «Графиня Козель» по историческому роману Юзефа Игнацы Крашевского. Фильм этот будет выпущен в двух вариантах — кинематографическом и телевизионном; впрочем, различия между ними, судя по интервью, которое режиссер фильма Ежи Антчак дал сотруднику бюллетеня «Фильмовы сервис прасовы», будут невелики: кинозрители увидят обычный трехчасовой (по нашей терминологии «двухсерийный») фильм, а на голубом экране он будет демонстрироваться тремя отдельными телевизионными сериями, каждая из которых будет носить свое название: «Камарилья», «Власть», «Падение».

На вопрос интервьюера, что заинтересовало его и сценариста фильма Здислава Сковроньского в романе Крашевского, действие которого, как известно, происходит в XVIII веке, Антчак ответил, что гораздо больше, чем заглавная героиня, интересует его личность короля Августа II, возможность воплотить на экране отдаленную от нас эпоху истории Польского государства с ее сложными проблемами, такими, например, как отношения между Польшей и Саксонией, между королем и шляхетской верхушкой. «Это будет попытка проникнуть в глубь эпохи, воспроизвести ее климат, показать, как функционирует механизм власти».

В дальнейших планах Антчака — еще два фильма по историческим романам Крашевского — «Брюль» и «Август III». Таким образом на экране предстанет история Польского государства XVIII века вплоть до первого раздела Польши.

АНГЛИЯ

«Гол!» Отличное название для фильма, посвященного футболу. Впрочем, судя по отзывам печати, фильм этот, рассказывающий о прошлогоднем чемпионате мира, привлекает не только названием и не только самой своей «фактурой» — футбол! — но и высокими художественными достоинствами. В фильме — об этом пишут многие рецензенты — на первый план выступила психологическая и эстетическая сторона спорта.

Известный американский критик Босли Краутер пишет:

«Зрелище овладевает вами полностью, мало того: оно доставляет вам высокое эстетическое наслаждение, ибо по мастерству и грации эти дюжие атлеты столь же восхитительны и столь же прекрасны, как и участники первоклассного балетного представления. Блестящие цветные съемки, умный изобретательный монтаж и чистая, как стеклышко, проекция на огромного размера экран делают этот бесхитростный спортивный фильм одним из увлекательнейших зрелищ последнего времени».

В создании фильма (как и в самом чемпионате) принимали участие мастера разных стран. Режиссеры — англичанин Росс Девениш и турок Абидин Дино, продюсер—чилиец Онтавио Сеньорет, главный оператор — француз Жан Жак Флори. Текст («немногословный, основанный на фактической информации и лишь изредка отвлеченно философский») читает известный английский актер Найджл Патрик.

БОЛГАРИЯ

Режиссер Рангел Вылчанов, запасшись кинокамерой, отправился в кругосветное путешествие на судне торгового флота. Очертания будущего фильма пока неясны. Журнал «Болгарские фильмы» считает, что это будет рассказ «о человеческой драме, переживаниях, страданиях, конфликтах на небольшой территории — корабельной палубе».

●

Третью режиссерскую работу Выло Радева — картину «Самая длинная ночь»—первый секретарь ЦК Болгарской коммунистической партии Тодор Живков в телеграмме к режиссеру расценил как «новый успех — ваш и всего болгарского кино».

Рецензируя эту психологическую драму из времен оккупации, журнал «Фильмови новини» считает ее принципиально новым шагом в творческом пути Выло Радева: «После пастельного колорита «Похитителя персиков» и острой камерной конфликтности «Царя и генерала» Радев предлагает в «Самой длинной ночи» нечто новое, что мы назвали бы тонким наблюдением над человеческими характерами, изучением массовой психологии...» Но общий благожелательный тон статьи журнал снижает дружеским упреком в излишней скромности: «Когда мы говорим о мере, обычно имеется в виду ее превышение... В желании внушить чисто ассоциативное воздействие при минимуме средств создатели «Самой длинной ночи» в данном случае спускаются ниже меры. Стремление к лаконичности выразительных средств приводит к «вакууму» в отношениях между некоторыми образами».

●

О жизни и революционной борьбе славного сына болгарского народа Христо Ботева расскажет фильм «Он жив». Авторы фильма молодой писатель Васил Попов и режиссер Никола Корабов — постановщик известных советским зрителям фильмов «Разрешение на брак» и «Табак» (у нас в прокате — «Конец «Никотианы»).

ГДР

Еще одну экранную историю о трагической любви шекспировских Ромео и Джульетты создали кинематографисты студии ДЕФА в сотрудничестве с телевидением Германской Демократической Республики. В основу фильма-балета «Ромео и Джульетта» постановщик танцев известный хореограф Хуан Корелли положил фантазию-увертюру П. Чайковского. Хуан Корелли родился в 1935 году в Барселоне, учился искусству танца в Лондоне и Париже. Он поставил более тридцати спектаклей в театрах Парижа, Лондона, Брюсселя, Рима, Нью-Йорка. Корелли — главный балетмейстер французского телевидения.

Над фильмом вместе с ним работали режиссер Германского телевидения Хейде Дрекслер-Юст, оператор Гюнтер Марчинковский, художник Дитер Адам. Партии Джульетты и Ромео исполнили Рамона Гирт и Стефан Лукс.

В интервью представителям прессы Хуан Корелли заявил, что он очень доволен совместной работой с кинематографистами ГДР и что он собирается еще раз приехать в Бабельсберг, чтобы снять для телевидения ГДР «Тиля Уленшпигеля» по Рихарду Штраусу с участием Клауса Шульца — известного мастера балета Немецкого государственного оперного театра.

●

«ДЕФА-70» — так будет называться первый экспериментальный широкоформатный фильм производства ГДР. Автор сценария, режиссер и оператор фильма—Вернер Бергман. Фильм будет состоять из различных черно-белых и цветных репортажных, трюковых, игровых эпизодов. Цифра 70 в данном случае означает ширину пленки (70 мм).

●

С большим успехом на экранах республики демонстрируется новая комедия режиссера Гюнтера Райша «Лорд с Александерплац» о неудачливом брачном авантюристе. В главной роли снимался Эрвин Гешоннек, справивший недавно свое шестидесятилетие.

ПОЛЬША

Ежи Гофман начал работу над экранизацией романа Сенкевича «Пан Володыёвский», действие которого относится к XVII веку. Свое интервью с режиссером (для журнала «Фильм») Божена Яницка начала с замечания, что хотя не снято еще ни одного метра пленки, пресса полна уже прогнозов, полемических замечаний, предостережений. Ежи Гофман считает этот «взрыв эмоций» не только преждевременным, но и вряд ли уместным, ибо задачи, которые он и сценарист Ежи Лютовский ставят перед собой при экранизации романа, значительно отличаются от тех, которые стояли перед Кавалеровичем и Вайдой, затрагивавшими в своих экранизациях Пруса и Жеромского

проблемы, актуальные и в наши дни. «Мы ставим перед собой значительно более скромную цель: стремимся оживить на экране образы, созданные Сенкевичем». Создатели фильма, говорит Гофман, вполне согласны с замечанием известного писателя Анджея Киёвского, заявившего недавно, что «противоборство с Сенкевичем-идеологом было бы сегодня столь же анахронично, как и признание его идеологом». Режиссер намерен отнестись к Сенкевичу, «не как к идеологу, а как к писателю, произведения которого вот уже несколько десятков лет трогают читателей, доставляют им наслаждение. Есть такое русское определение: «настольная книга». Именно таким произведением была трилогия для нескольких поколений читателей».

Но именно потому, что «Пан Володыёвский» является настольной книгой читателей, многие из них, замечает Божена Яницка, «знают роман чуть ли не на память» и, естественно, неодобрительно отнесутся к неизбежным при экранизации изменениям.

«Мы стремимся к тому,— отвечает Гофман,— чтобы изменения, которые мы вынуждены будем внести, соответствовали характеру эпохи, характеру книги и ее персонажей. Мы не собираемся взирать на героев с сегодняшней точки зрения; подобным образом мы можем отнестись к ситуациям, в которые они попадают, но не к ним самим».

Снимать фильм будет один из известнейших польских операторов Ежи Липман. «Я чрезвычайно высоко ценю возможность сотрудничества с ним,— говорит режиссер.— У Липмана не только превосходное пластическое чутье, но и изумительное ощущение фильма как целого. Я обязан ему многими творческими и даже драматургическими решениями, выходящими за пределы чисто операторских заданий».

●

На страницах польской прессы вновь развернулась дискуссия о кино. Вновь — потому что широкое обсуждение состояния кинематографии, ее побед и поражений, перспектив развития, стало в народной Польше доброй традицией, или, как справедливо заметил один из участников нынешней дискуссии, «явлением циклическим, происходящим с такой же регулярностью, как смена времен года».

Как видно по материалам дискуссии, она охватила большой круг вопросов, разговор был откровенный, начистоту. Большинство критиков сходится на том, что польское кино переживает кризис.

Статья Януша Газды «Итоги», напечатанная в журнале «Экран», останавливает внимание читателя на любопытном и с первого взгляда парадоксальном явлении.— «Кризис?»—спрашивает автор статьи.— Да. Но наряду с этим — множество положительных оценок. Так многие отмечают тематическое многообразие созданных в прошлом году фильмов. Газда перечисляет:

«Исследование современности? Пожалуйста — фильм «Если кто знает...» Казимежа Куца, а также «Место для одного» Витольда Лесевича и «Катастрофа» Сильвестра Хенчиньского... Польский исторический фильм?— гигант «Фараон» Ежи Кавалеровича и «Марыся и Наполеон» Леонарда Бучковского... Фильм политический? Извольте — «Потом наступит тишина» Януша Моргенштерна.. Новая волна? А как же...— «Барьер», Ежи Сколимовского... Психологический фильм? Несомненно — «Нелюбимая» Януша Насфетера... «Шифры» Войцеха Хаса... Комедия? Есть и комедии. Их пять: «Марыся и Наполеон», «Жареные голубки», «Лекарство от любви», «Ад и рай», «Всегда в воскресенье».

Заключая этот перечень, автор говорит: «... можно было бы сделать вывод, что в общем не так уж плохо — однако все мы чувствуем, что это одна видимость, что на самом деле не так уж хорошо»... Одним из наиболее слабых критик считает фильм режиссера Хаса «Шифры». Он утверждает, что комедия Ружевича «Ад и рай»,— «не слишком смешная, не слишком интеллектуальная», что ведущий комедиограф Хмелевский, сняв фильм «Жареные голубки», «на этот раз создал произведение растянутое, убогое, скучное. Петельские, авторы прекрасных картин «База мертвых» и «Наводчик Калень», представили совершенно неудавшегося «Дона Габриэля».

Автор с сожалением отмечает, что ни один из фильмов прошедшего года не вызвал широкой дискуссии на темы морали, мировоззрения, и если возникали порой споры, то лишь в пределах вопроса — удачен или неудачен тот или иной фильм, а материала для их обсуждения в иной плоскости не было.

Автор статьи обвиняет польские фильмы последнего времени в «склонности к иллюстрации проблем и проблемочек, в недостаточном интересе к человеческим конфликтам, жизненному опыту, к поискам концепции человека... Распространено убеждение,— заканчивает Газда,— что достойный фильм о нашей современной жизни может быть создан только в рамках критики аномалий нашей общественной, экономической жизни. Но в этом месте надо было бы начать новую статью».

Ян Альфред Щепаньский в статье, опубликованной газетой «Трибуна люду», обращает внимание на симптоматичный, по его мнению, факт— падение посещаемости отечественных фильмов. «А это,—говорит автор,— не может не оказывать влияния на дальнейший ход дискуссии о положении в польском кино».

Щепаньский утверждает, что среди вышедших в последнее время сорока фильмов «преобладают произведения скучные, ниже среднего уровня».

И все же критик не склонен впадать в уныние. Скептикам он противопоставляет ряд картин, «которые критиковались, которые не всегда пользовались успехом у зрителя, но которые в то же время представляли достижения польского кино». Он называет «Катастрофу» Хенчиньского, «Завтра — Мексика» Стибора-Рыльского, «Способ существования» Рыбковского, «Влюбленные из Мароны» Зажицкого и ряд других.

Несмотря на многочисленные препятствия — заканчивает автор — мы ищем новых путей для фильмов реалистического направления... Мы защищаем завоеванные позиции и атакуем новые».

Авторы ряда статей выдвигают коренные, по их мнению, проблемы, от которых зависит дальнейшая судьба польского кино.

Некоторые из них видят причины неудач кино в его организационно-творческих принципах.

Критик Зигмунт Калужиньский (еженедельник «Политика) в

статье с многозначительным названием «Пустые руки польского кино» считает, что одна из таких причин — в полновластности режиссера, в том, что он «не подлежит даже... самому элементарному контролю, какой висит, например, над головой кинематографиста в Европе, который всегда находится под угрозой финансового краха. За поражение нашего режиссера платит государство».

Между тем автор статьи считает неправильным возлагать всю ответственность за судьбу фильма на режиссера. По его мнению, над режиссером должен стоять работник, которого автор называет «продюсером нового типа», наделенный соответствующими решающими правами.

«За целостность, целенаправленность, идеологию должен отвечать продюсер, сила, которой у нас нет, но которая должна патронировать фильм непрерывно от момента рождения его замысла до появления первого зрителя у кассы кинотеатра».

«Без такого участника творческого процесса,— заключает автор,— польское кино всегда будет как без рук, и сомнительно, удастся ли улучшить его положение, если не будет сделан решительный шаг».

Говоря о засилье режиссера, Калужиньский замечает, что например, «имя режиссера растворяется в труде коллектива»; автор, впрочем, указывает и на оборотную сторону этого явления — даже критика, пишет он, «чаще упоминает продюсера как создателя фильма».

В качестве примера правильного решения проблемы «авторства» Калужиньский называет советское кино: в Советском Союзе авторство фильма приписывается создавшему его коллективу, режиссеру же — лишь в некоторых случаях.

Один из важнейших недостатков современного польского кино Калужиньский видит в том, что оно «не делает звезд», что режиссеры вместо многократного использования любимых зрителем актеров каждый раз ищут «новое лицо».

Не все рекомендации Калужиньского в равной мере целесообразны, однако в целом статья его — одно из наиболее интересных, глубоких и самокритичных выступлений в дискуссии.

Вновь и вновь упоминалась в ходе дискуссии проблема отсутствия сценариев. Кжиштоф Теплиц (еженедельник «Культура») в статье с загадочным на первый взгляд названием — «Три, но без двух» объясняет недостаток сценариев отсутствием в стране сценаристов.

«Мы —одна из уникальных кинематографий в мире,— пишет он,—в которой эта профессия попросту отсутствует...»

В последнее время, замечает критик, в качестве сценаристов выступают авторы романов, повестей, перерабатывающие свои произведения для экрана и часто не обладающие должным «чувством кино». Однако, если специалист-профессионал все же напишет оригинальный сценарий, появляется режиссер, «который утверждает, что, собственно, он наиболее авторитетный специалист, и в лучшем случае дело кончается соавторством: сценарист—режиссер... Если добавить, что в случае успеха вся слава, а также львиная доля премии... достаются режиссеру, станет понятным, почему каждый сценарист, имеющий иные источники существования, бежит от своей профессии, как от чумы».

По мнению Теплица, «попрание и фактическое упразднение профессии сценариста идут рука об руку с невероятной переоценкой роли режиссера, как «свободного художника»... Во-первых, он — особа неприкосновенная в профессиональном отношении. Ему дозволяется делать фильмы один хуже другого, при этом ему не грозит дисквалификация, коль скоро в нашей системе каждый имеет право на труд, а у режиссера есть диплом... и, даже неоднократно скомпрометировав себя, он может быть уверен, что через некоторое время получит возможность испортить еще не один фильм».

Но кто же, спрашивает Теплиц, должен формулировать задачи фильма, иметь решающее слово в художественных и организационных вопросах?

«Как видно,— заключает он, расшифровывая название статьи,— из трех главных профессий—сценарист, режиссер, продюсер — по крайней мере две составляют проблему».

«А действительно ли есть упадок?» — задает вопрос Ежи Путрамент в опубликованной еженедельником «Культура» статье «Падение империи» (с подзаголовком — «польского кино»). «Сделано несколько плохих фильмов... Но слабые фильмы — неотделимая часть всякого кинопроизводства»,— утверждает он, находя утешение в том, что «в последние годы мы наблюдаем по преимуществу такой поток низкопробных изделий французских, английских, американских, что если уж говорить об упадке кино, распространим эту оценку на весь мир».

Категорически выступает Путрамент против абсурдной, по его мнению, идеи продюсерства. «Именно отсутствие продюсеров,— пишет он, —отмечается деятелями киноискусства Запада как одно из важнейших преимуществ кинематографии социалистических стран». Отстаивая свою точку зрения, Путрамент, однако, кое в чем упрощает высказывания своих оппонентов и допускает в споре с ними некоторые полемические крайности.

●

В серии популярной литературы по кино «X Муза» под общей редакцией Александра Яцкевича вышла первая книга— «Александр Форд» (автор Станислав Яницкий). В следующих выпусках этой серии, как сообщает журнал «Фильм», монографии «Орсон Уэллес», «Войцех Хас», «Тадеуш Конвицкий».

РУМЫНИЯ

Художественный фильм «Голгофа» явится продолжением киноэпопеи «Лупень, 29», рассказавшей о крупной забастовке шахтеров в 1929 году. Герои нового фильма сценариста Н. Цика и режиссера М. Дрэгана — родственники шахтеров, погибших во время кровавой полицейской расправы над участниками забастовки. Вдовы убитых шахтеров начинают борьбу за получение пенсий для своих детей. Неторопливо раскрыто тяжкое «хождение по мукам», избиение и арест женщин, пытки, бесконечные мытарства с целью заставить их отказаться от жалоб, забыть близких и предать тем самым память о борцах за справедливость.

Румынская печать приветствует возвращение Мирчи Дрэгана к темам большого социального значения, воплощенным им в кинофильмах «Земля», «Лупень, 29».

США

Сразу, сходу привлечь внимание читателя на густозаселенной газетной полосе— задача нелегкая. Ее успешно решает Джералд Джонас, заголовок статьи которого в «Нью-Йорк таймс» — «Вот что случилось с крошкой Джейн» — неминуемо вызовет у читателя ассоциацию с нашумевшим несколько лет назад фильмом «Что же случилось с крошкой Джейн?» К фильму этому, впрочем, статья Джонаса, кроме пулевого заголовка, не имеет ни малейшего отношения — речь в ней идет о другой, хотя тоже кинематографической, но вполне реальной, из плоти и крови Джейн: известной актрисе Джейн Фонда, дочери еще более известного актера Генри Фонды.

Так что же все-таки случилось с далеко уже не крошкой— ей 29 лет — Джейн, вышедшей недавно замуж за французского режиссера Роже Вадима и проживающей ныне во Франции? Начало статьи Джонаса ответа на этот вопрос еще не дает; но оно столь хлестко, что стоит привести его:

«С тех самых пор, как де Голль вышвырнул из Парижа штаб НАТО, а Джонсон выгнал его главного повара, одним из последних остающихся украшений франко-американского союза служит голубоглазая блондинка по имени Джейн Фонда...

Джейн Фонда, как известно, снимается с равным успехом как во французских, так и в американских фильмах. Успех этот, впрочем, разного качества: автор статьи определяет различие между парижскими и калифорнийскими героинями актрисы следующим образом: в Новом свете героини ее одеваются и ведут себя точнехонько так же, как хорошенькие товарки пользующихся успехом студенток из колледжа, и, глядя на нее, зрители в первую очередь вспоминают, что она дочь Генри Фонды; в Старом же свете героини ее раздеваются и ведут себя точнехонько, как Брижитт Бардо, и, глядя на нее, зрители первым делом вспоминают, что она жена Роже Вадима, бывшего мужа той же ББ.

Ближайшая работа Роже Вадима и Джейн Фонды — фильм «Барбарелла», основанный на знаменитой (только для взрослых!) серии научно-фантастических комиксов. Распространено, правда, убеждение, замечает автор статьи, что фантастики в этой серии не так-то уж много, а вся научность сводится к «науке, как быстрей раздеть героиню и затащить ее в постель». Именно этой своей научной стороной «Барбарелла» и заинтересовала Вадима: «Для меня этот фильм будет средством выразить свою философию, меня интересует в нем возможность полностью распроститься с нравственностью XX века и дать зарисовку новой морали — морали будущего». Образец этой морали — сама Барбарелла, женщина, которая «абсолютно не стыдится своего тела».

Барбареллу играть будет, конечно, Джейн Фонда. И хоть ей не впервые перевоплощаться в героиню, «не стыдящуюся своего тела», автор статьи тем не менее спросил, каким образом она, актриса, воспитанная в традициях знаменитой актерской студии в Нью-Йорке, где преподавание ведется по так называемому «Методу», в основе которого лежит учение Станиславского,— как она намеревается работать над ролью своей «научно-фантастической» героини, воплощающей «мораль будущего». «Это дело Вадима, — отмахнулась актриса.— Я люблю, чтобы мне указывали, что надо делать».

●

На экраны Соединенных Штатов вышел фильм «За пригоршню долларов». Мы уже писали в рубрике «Отовсюду» об этой нашумевшей итало-испанской картине, одной из первых ласточек, знаменовавших собою начало производства европейских вестернов, создающихся ныне в огромном количестве на киностудиях Италии, ФРГ и других стран.

У американских зрителей фильм «За пригоршню долларов» пользуется столь же оглушительным успехом, как и в Европе. Именно этот успех и побудил одного из самых серьезных американских критиков, Босли Краутера, задать себе вопрос: что происходит ныне с этим одним из самых старых и наиболее любимых зрителями киножанров?

Статью свою Краутер назвал: «Новый антигерой вестерна». Анализируя фильм «За пригоршню долларов», поставленный итальянцем Серджо Леоне с американцем Клинтом Иствудом в главной роли и актерами различных европейских стран в других ролях, Краутер с горечью говорит о том, что он не только полон чисто сюжетных несуразностей (это уж куда ни шло), но и изобилует сценами бессмысленной жестокости. Герой фильма — и в этом, считает Краутер, его основное отличие от героев классических американских вестернов, — одержим только одним стремлением: делать деньги, он «просто-напросто профессиональный убийца-одиночка, получающий плату за каждого убитого им. Ни в малейшей степени он не чувствует себя связанным принципами справедливости или добра».

Краутер описывает две сцены, дающие довольно точное представление как о приемах, на которых строится драматургия фильма, так и об облике его героя. В одной из этих сцен он заходит к гробовщику и заказывает три гроба, после чего выходит на улицу и тремя выстрелами приканчивает троих. Но в револьвере еще один заряд, он использует и его по назначению и, снова зайдя к гробовых дел мастеру, делает дополнительный заказ: «Прошу прощения,— четыре». Это образец юмора создателей картины. А вот образец их изобретательности. Спасаясь от преследователей, герой забрался в гроб. Направляющаяся к кладбищу похоронная процессия следует мимо охваченного огнем дома, выбегающих на улицу обитателей которого сражают одного за другим пули собравшейся неподалеку толпы—в ней те, кто подожгли дом. «Стоп!»—командует из гроба наш герой и, приподняв крышку, с холодным наслаждением взирает на это кра-

сочное зрелище. Когда убит последний и дом уже догорает, крышка захлопывается: «Двигай! Представление окончено».

«Этот тип,— пишет автор статьи,— ничем не похож на того героя, которого мы привыкли видеть в вестернах. Себялюбивый, грязный, аморальный, он... извращает тот прекрасный романтический миф, на котором была основана долголетняя популярность фильмов этого жанра».

●

Мы не раз уже упоминали в этой рубрике об американском журнале «Филмз ин ревью», авторов которого никак не обвинишь в том, что они рассматривают произведения киноискусства вне их связи с политической обстановкой: журнал чрезвычайно остро и крайне болезненно реагирует на любую попытку набросить хотя бы малейшую тень на внешнюю политику Соединенных Штатов, на облик ее вершителей. Политические пристрастия журнала вполне очевидны (не менее, впрочем, очевидны и пристрастия эстетические: самыми мягкими определениями, каковыми журнал удостаивает фильмы Антониони, Годара, Бергмана, Рене и других крупнейших европейских режиссеров, служат словечки: «чепуха», «бессмыслица», «разложение», «абракадабра», «упадок», «декадентство» и т. п.). Отличный образец политического рецензирования находим мы и в статье о фильме «Ночь генералов», помещенной в одном из последних номеров.

В нашей прессе уже писали об этом сильном антифашистском фильме (режиссер Анатоль Литвак), разоблачающем верхушку гитлеровского вермахта. Главный редактор журнала Генри Харт отдает в своей статье должное художественным достоинствам фильма. Но как он это делает — вот что интересно! «Если бы в фильме «Ночь генералов» работа продюсера Сэма Спигеля не была столь тщательной, режиссура Анатоля Литвака столь мастерской, исполнение высокопрофессиональных актеров столь впечатляющим, было бы нетрудно доказать, что под всеми своими одежками «Ночь генералов» представляет собой всего лишь чистый детектив с легко угадываемым наперед решением тайны и пропагандистской направленностью (разоблачение высшего командования германской армии)».

Итак, все это, в том числе и пропаганда, «было бы», если бы фильм не был столь хорош. Но благодаря мастерству его создателей, утверждает Харт, фильм дает зрителям «нечто гораздо более значительное». Что же именно? Развлечение! Да, так и написано черным по белому: будь фильм хуже, он бы «разоблачал», а поскольку фильм хорош, он «развлекает».

Такова исходная посылка автора.

В конце статьи он снова возвращается к тревожащему его вопросу о «разоблачении», давая авторам фильма совет (запоздавший, естественно), как это самое «разоблачение» можно было бы «сбалансировать»: «следовало бы убрать ту реплику, где говорится о том, что представители высшего германского командования хорошо относились к Гитлеру в период его побед и стали участниками заговора против него, только чтобы спасти свои шкуры».

●

В Нью-йоркском музее современного искусства состоялась ретроспектива фильмов знаменитого французского режиссера Абеля Ганса.

«Самое поразительное в фильмах Ганса —экономия,— пишет обозреватель журнала «CTVD».— Хотя они и принадлежат к разряду «грандиозных», в них нет пустых мест, нет «воды». Каждый взятый в отдельности кадр активно работает на развитие сюжета. Многие молодые гении могли бы с пользой для себя учиться у Ганса».

Помимо пяти картин Ганса, был показан также двадцатиминутный документальный фильм «Абель Ганс, вчера и завтра», режиссер которого Нелли Каплан в течение многих лет работала с Гансом как его ассистент.

ТУРЦИЯ

В Стамбуле вышли первые номера нового кинематографического журнала «Ени синема» («Новое кино»), издаваемого турецкой синематекой. Главный редактор — Онат Кутлар. В одной из редакционных статей журнал излагает свою бескомпромиссную позицию по отношению к прошлому турецкой кинематографии, в котором, по словам автора статьи, царил хаос. Кинематографистам Турции, утверждает статья, не следует развивать какие бы то ни было традиции прошлого, их задача — создавать новое турецкое кино.

В других статьях обращено внимание на экономические условия турецкого кинопроизводства, которые на первый взгляд можно было бы даже счесть благоприятными (в истекшем году было выпущено около 250 фильмов), если не учесть того обстоятельства, что истинными хозяевами турецкого кино являются прокатчики, навязывающие продюсерам, а через них и творческим работникам свои вкусы, основанные, естественно, только на стремлении к максимальной прибыли.

Среди переводных материалов журнал опубликовал две статьи о Чарльзе Чаплине — Марселя Мартена и Сергея Эйзенштейна.

Из библиографической рубрики явствует, что за последние 30 лет в Турции было опубликовано примерно три десятка книг по киноискусству. Больше половины из них принадлежат перу турецких авторов, остальные — переводы с английского, шведского, русского, французского, итальянского.

●

Известный кинорежиссер Халит Рефиг, постановщик демонстрировавшегося на наших экранах фильма «Чужой в городе», пишет в газете «Ен», что турецкие фильмы часто делаются по западным рецептам на модные на Западе темы. В то же время снимается крайне мало лент, которые затрагивали бы темы, волнующие турецких зрителей.

«Настала пора,— отмечает режиссер,— ставить больше подлинно народных фильмов, которые отражали бы думы и

чаяния простого народа, показывали трудности жизни, поднимали бы важные социальные проблемы.

ФИНЛЯНДИЯ

Кинопроизводство в Финляндии испытывает, как известно, значительные финансовые трудности. В связи с этим некоторые мастера вынуждены работать на телевидении, другие же годами не имеют работы. О своем «уходе» из кино публично заявил недавно Мауну Курквaара, считающийся одним из самых талантливых режиссеров финского кино (он автор финского эпизода в фильме «4×4», демонстрировавшемся на Московском международном кинофестивале 1965 года).

ФРГ

Состоялось присуждение ежегодных премий «Бэмби» за лучшие фильмы и лучшие актерские работы прошлого года. Лучшим иностранным фильмом признана картина чехословацкого режиссера Милоша Формана «Любовные похождения блондинки». Лучшим из западногерманских фильмов названа работа дебютирующего в художественном кинематографе Александра Клюге «Прощание с прошлым». Клюге — писатель, он также автор нескольких интересных документальных фильмов. В новой своей работе он рассказывает о драматической судьбе молодой девушки, чувствующей себя чужой в мире «экономического чуда». «Анита как бы сейсмограф, измеряющий состояние нашего общества», — сказал режиссер. Как известно, картина «Прощание с прошлым» была отмечена специальной премией жюри на прошлогоднем кинофестивале в Венеции. За лучшие актерские работы премию «Бэмби» получили Гайнц Рюман, Лизелотта Пульвер, Пьер Брис и София Лорен.

●

«Марлен, убирайся домой!» — было написано на плакатах, которые увидела Марлен Дитрих, приехавшая на гастроли в ФРГ. Когда же 65-летняя актриса заявила, что хочет снять в ФРГ фильм о своей жизни по написанному ею же сценарию, газета «Бильдцайтунг» напечатала статью под названием «В Германии — нет! Наши читатели возмущены». Как видно, тем, что когда-то актриса отказалась вернуться в фашистскую Германию и участвовала в борьбе с нацизмом.

ЧЕХОСЛОВАКИЯ

Старейший чехословацкий режиссер Мартин Фрич, создавший несколько десятков фильмов, находится в отличной творческой форме. Завершив картину «Люди из фургонов» — о жизни цирковых артистов, Фрич сразу же принялся за постановку детектива «Особо секретные премьеры» (сценарий Франтишека Даниэля и Зденека Дуфека по книге Вилема Гейла «Сборник злодеяний Владимира Гудца»).

●

Артист Вит Ольмер (исполнитель главной роли в фильме «Дьявольская западня» и др.) учится на режиссерском отделении Пражского факультета кино и телевидения. Свой режиссерский дебют Ольмер осуществил на студии документальных фильмов, сняв вместе с оператором Петром Прокопом, тоже студентом, фильм «Граждане с гербом» — о наших современниках — потомках известных дворянских родов.

●

В Словакии на студии в Братиславе снимет фильм режиссер, новый для словацкого кинематографа, хотя отнюдь не дебютант, — Ален Роб-Грийе, один из зачинателей «нового романа» и автор картин «Бессмертная» и «Трансевропейский экспресс». Это его произведение носит название «Человек, который лжет».

●

В планах творческих объединений чехословацких кинематографистов нашли место сюжеты «иностранного происхождения». Войтех Ясный намерен продолжить экранизацию Эренбурговых «Трубок» — три из них лягут в основу его будущего фильма. Два излюбленных художниками «новой волны» актера — Йозеф Абрхам и Владимир Пухольт — воплотят на экране героев пьесы О'Кейси «Пансион для холостяков». Кроме прямых экранизаций есть еще фильмы «по мотивам»: картина Штефана Угера «Три дочери» заимствует основной фабульный ход из «Короля Лира»; легенда о пришествии Христа на землю станет канвой будущего фильма Карела Кахини «Сестра птиц», но, как показывает название, центральным персонажем будет женщина — Криста.

●

Режиссер Яромил Иреш, после «Крика» долгое время не принимавшийся за новую полнометражную картину, имеет в своем творческом активе сразу два проекта: «Валерия и неделя чудес» по сценарию Эстер Крумбаховой и экранизацию романа известного прозаика Милана Кундеры «Шутка».

●

В небольшом пограничном городке Врхлаби Милош Форман снимает свой новый фильм «Пожар, моя барышня...» Вот уже много дней по вечерам жители Врхлаби, оставив телевизоры, вязанье и пиво, отправляются в танцевальный зал «На стрельбище», который уже собирались снести, чтобы сниматься в картине, действие которой проходит в течение нескольких часов во время ежегодного бала пожарников. Бал врхлабицких пожарников действительно состоялся незадолго до этого в том же самом зале, группа засняла тогда множество эпизодов, но теперь жители старательно разыгрывают ситуации, придуманные сценаристами Форманом, Иваном Пассером и Иржи Папоушеком.

Милош Форман сказал о своем фильме корреспонденту журнала «Кино»: «В этом фильме нет центрального героя. Здесь целый ряд персонажей... Все эти люди приходят на танцы, чтобы доставить радость и себе самим и всем остальным. Они этого хотят, но все это как-то утекает у них из рук...»

В создании фильма финансово участвует итальянский продюсер Карло Понти, предоставивший также цветную пленку.

ЮГОСЛАВИЯ

Ватрослав Мимица, постановщик премированного на XIII фестивале в Пуле, но не пользующегося в прокате успехом фильма «Понедельник или вторник», в интервью журналу «Филмски свет» заявил: «В настоящее время публика — термин-фетиш, это не наше изобретение, а пришедшее к нам извне выражение товаро-денежных отношений капитализма. Это понятие исключает индивидуума как потребителя кинопроизведения, для меня же наиболее важное зритель-человек, а не публика — анонимная, бухгалтерская величина».

Вопрос об адресате своего творчества глубоко волнует режиссера, он намерен опробовать разные пути к сердцу посетителя кинотеатра. Новый фильм Ватрослав Мимица готовит, ощущая, как он говорит, «голод по фабуле». Действие нового фильма Мимицы разворачивается в маленьком далматинском городке, уже триста лет не знавшем преступлений. Герой драмы, названной авторами «Я убью тебя, Кайя», погибает в 1941 году от руки друга, за первой смертью почти автоматически следует вторая, и трагический процесс размножения преступлений уже невозможно остановить.

●

Появляющиеся теперь в прессе статьи о результатах проката югославских фильмов почти всегда заканчиваются выводом чрезвычайно оптимистическим—мыслью о возвращении «блудного сына», то есть публики. Два или три года назад полупустые залы были дежурной темой кинематографических дебатов, изобретались и тут же отвергались объяснения, предавалось анафеме телевидение. Но в разгар споров «блудный сын» неожиданно вернулся в покинутые им ранее залы: только в Белграде комедию «До войны» посмотрели более 120 тысяч зрителей, сразу же за ней идет поэтический фильм «Мечта» (более 100 тысяч зрителей) и на третьем месте — драма на современную тему «Подопечный» (86 тысяч зрителей). Разнохарактерность фаворитов проката исключает подозрения в предпочтении зрителями определенных тем или жанров, скорее можно говорить о возвращенном доверии к отечественному кино.

ЯПОНИЯ

Канэто Синдо приступил к съемкам нового фильма «Источник секса», который явится продолжением поставленного им в прошлом году фильма «Инстинкт». В главных ролях новой картины выступят знакомые нам по «Голому острову» Нобуко Отова и Тайдзи Тонояма. Синдо вновь будет придерживаться испытанного им со времен «Голого острова» принципа — во время съемок жить всем коллективом единой семьей, питаться из одного котла и тем самым вновь завершить работу с наименьшей затратой средств.

●

Застой в японской кинематографии продолжает тревожить кинематографистов страны. В последнем номере журнала «Кинэма дзюмпо» за 1966 год критик Синби Огура в статье «Сила, которая держит кинематографистов на почтительном расстоянии» пытается проследить процессы, происходящие в японском киноискусстве и найти пути, которые выведут кинематографию из состояния глубокого кризиса. Огура отмечает, что большинство крупных кинематографистов не выпустили в истекшем году ни одного фильма. Продолжает падать количество зрителей. Странная тоска охватывает тех, кто ежегодно выбирает «десять лучших фильмов года». Автор констатирует, что депрессия лишает возможности молодым творческим силам проявить себя. Он перечисляет имена режиссеров и сценаристов, которые уже несколько лет в простое.

Среди них Кирио Урояма — картина «Испорченная девчонка», показанная на III Московском кинофестивале, оказалась его последней работой в кино. С 1964 года не выпустили ни одного фильма Тадаси Имаи, Масаки Кобаяси. В 1965 году не работали Тому Утида, Миёдзи Иэки, Кэй Кумаи, Дзендзо Мацуяма и другие. Акира Куросава и Кон Итикава ставят картины для американских кинофирм. Автор считает, что вина за нынешнее состояние японской кинематографии ложится целиком на руководство крупных кинокомпаний: «Я записал мнения десяти известных кинематографистов о причинах застоя в нашем кино. Все они любят кино, понимают его, являются истинными творцами. Но их планы, замыслы, сценарии неоднократно отклонялись руководством кинокомпаний, которые держат их в простое и заставляют заниматься не своим делом».

●

В последнее время японская пресса энергично подогревает популярность новой звезды японского экрана — актера Юдзо Каяма, снимавшегося в фильмах «Красная борода» и «Гений дзюдо». Юдзо Каяма вырос в семье актеров — его отец знаменитый киноактер довоенного японского кино Кэн Уэхара, мать и сейчас снимается в кино. Каяма в течение нескольких лет прозябал на задворках киностудии «Тохо», пока Акира Куросава не пригласил его на роль доктора Ясумото в фильме «Красная борода». После громкого успеха этого фильма Юдзо Каяма сделал головокружительную карьеру, став новым идолом японских зрителей. Он известен и как исполнитель собственных песен. К сожалению, после «Красной бороды» Каяма не получил роли в хороших фильмах, и он вынужден сниматься в серии музыкальных фильмов, в которых лишь используется его талант певца.

Э. АХВЛЕДИАНИ,
Г. ШЕНГЕЛАЯ

ПИРОСМАНИ

Под редакцией
КОНСТАНТИНА СИМОНОВА

**В тексте сценария — наброски художника фильма Н. Двигубского.
На отдельных страницах — репродукции картин Нико Пиросманишвили**

Базарная площадь полна народу. Нескончаемое, непрерывное движение, шум, галдеж, крики. Идет торговля.

Тесное кольцо домов — двухэтажных, одноэтажных, каменных, тесовых. Деревянные резные балконы нависают над площадью.

На балконе сидит седобородый старик, перебирает янтарные четки, смотрит на жизнь базара.

Вереницей бредут нагруженные тяжелыми тюками ослы, прокладывают путь сквозь толпу. Застыли над базарной толчеей вьючные верблюды.

Девочка в домотканом платье ниже колен ведет за собой на веревке белого ягненка с красным бантом на шее. Девочка идет мимо ремесленного ряда.

Кузнецы куют медные котлы, бьют молотами по наковальням.

Гончары формуют, обжигают глиняные кувшины.

В стороне, у стены, сидят на корточках или прямо на земле муши́.

Припадая на одну ногу, торопливо прошел мимо девочки солдат в поношенной шинели.

На вороном коне стройный черкес, увешанный оружием в серебряной насечке. Он поравнялся с девочкой, придержал коня и пристально посмотрел на нее.

В стороне группа бездельников зубоскалит, задевает прохожих. Один парень в белой рубашке крадется к девочке с белым ягненком и украдкой перерезает веревку. Ягненок идет за девочкой. Рослый мужчина в черном замахивается на шутника. Тот скрывается, а мужчина в черном тайком от девочки связывает перерезанную веревку.

Вечер. По обе стороны входа в Ортачальские сады высятся раскидистые вековые липы. Под одной сидит за столом полногрудая ортачальская красавица в красном платье. В руке у нее кружка пенящегося пива.

В сад входят люди, в одиночку, группами, в колясках въезжают компании.

Женщина с кружкой пива провожает их взглядом...

По дорожкам прогуливаются горожане. Медленно проходят ортачальские красавицы.

У бассейнов, разбросанных по всей территории сада, в палатках, под навесами кутят компании князей, ремесленников, офицеров, молокан. К дереву привязан медведь.

Играют сазандари, зурна, бьют бубны.

Кривляются кинто.

По высоко натянутому канату ходит канатоходец. Внизу, под ним, клоун повторяет его движения.

Неподалеку расположились на ночлег прибывшие в город из дальних деревень крестьяне.

В тенистом уголке сада стоят три клетки.

В одной из них лев, в другой жираф, а в третьей, размером поменьше, мечется лиса...

I. ЖИРАФ

Далеко за городом, на залитом лунным светом пустынном каменистом холме, одиноко стоит двухэтажный дом в изразцах.

Доносится далекий шум Куры.

Только одно окно в доме светится слабым светом. Кто-то открывает это окно.

В большой комнате темно.

Слабый свет проникает из соседней комнаты в открытые двери. Комната уставлена разросшимися почти до потолка растениями в кадках.

На кровати у дальней стены лежит девочка и широко открытыми глазами то всматривается в темноту комнаты, то переводит их на освещенные листья фикуса.

Слышен мужской голос в соседней комнате. Кто-то читает:

— «Вначале сотворил бог небо и землю. Земля же была безлюдна и пуста, тьма над бездною, и дух божий носился над водою...»

Девочка засыпает.

В соседней комнате за столом спиной к нам сидит, слегка сутулясь, молодой человек. Он читает вслух при свете керосиновой лампы:

— «И сказал бог: — Да будет свет. И стал свет. И увидел бог свет, что он хорош, и отделил свет от тьмы, и назвал бог свет днем, а тьму ночью».

В открытое окно видны залитые лунным светом контуры скалистых гор.

На полуострове, глубоко врезавшемся в Куру, на фоне бледного неба силуэтом вычерчивается стадо дремлющих верблюдов.

— «И был вечер, и было утро, день первый».

День.

Большая комната заставлена кадками с растениями.

На тахте сидит молодая женщина — Елисабед.

Она закрыла лицо руками и горько плачет. На коленях у нее раскрытое письмо. Две пожилые женщины, похожие друг на друга, склонились над нею. Они сестры. Одна Ефросинья, другая Анна. Обе в старинных грузинских платьях и головных уборах — чихтакопи.

Елисабед отняла руки от лица. Глаза залиты слезами.

— Десять лет мы росли вместе,— заговорила она,— как родного брата его любила... А он... просит меня выйти за него замуж...— Она всхлипывает.— Пытался поцеловать меня...

Ефросинья и Анна слушают с невозмутимостью судей.

— Знал, что нельзя,— продолжает Елисабед,— зачем он это сделал... Оскорбил нашу дружбу... нашу честь...

Ефросинья и Анна многозначительно переглядываются.

— Я научила его грамоте... а он пишет мне любовное письмо... Скажите, объясните мне, почему так происходит в жизни...

Ефросинья кладет обе руки на плечи Елисабед. Елисабед роняет голову на грудь, рыдает.

Ефросинья и Анна проходят ряд комнат. В углу одной комнаты молодой человек, стоя на коленях спиной к нам, укладывает вещи в дорогу.

Женщины усаживаются, каждая в свое кресло, берут с рабочего столика рукоделие и начинают вышивать.

На столиках, подоконниках, на подушках — повсюду разбросаны вышитые ткани — их работы. На низенькой тахте навалены мутаки, подушки в златотканых чехлах.

В углу — вышитая икона богоматери.

Пол устлан большими дорогими коврами.

Молодой человек завязывает вещевой мешок.

Ефросинья и Анна откладывают рукоделие в сторону.

Молодой человек стоит перед ними.

Ефросинья. Значит, ты решил уйти, Никала?

Никала. Как мне быть, сударыня, надоело сидеть дома...

Анна. И куда же ты путь держишь, сын мой?

Никала. В город, сударыня.

Ефросинья. Твой отец работал у нас, смотрел за виноградником... В деревне у тебя сестра, ехал бы ты туда, занялся хозяйством.

Никала. Не земледелец я, сударыня.

Анна. Матушка твоя, когда умирала, наказывала нам, бедняжка, присматривать за тобой. Оставайся с нами, разве тебе плохо здесь?

Никала. В город меня тянет, сударыня... авось и для меня там место найдется.

Ефросинья. У тебя доброе сердце, сын мой, нежное. А в городе народ разный, изранят они твое сердце, опустошат...

Анна. Белый свет — дурной сон, мой Никала!

Никала. Лучше дурной сон, чем сон без сновидений, сударыня.

Вошла Елисабед, надменная и холодная. Опустилась на низенькую тахту. На стене, за ее спиной, многоцветный красивый ковер.

Пожилые женщины переглянулись.

Ефросинья (*продолжает*). Раз ты стоишь на своем, иди, сын мой!

Никала обводит глазами комнату, раскиданные повсюду расшитые ткани.

Взгляд его задерживается на лице Елисабед, бледном на фоне расшитого ковра.

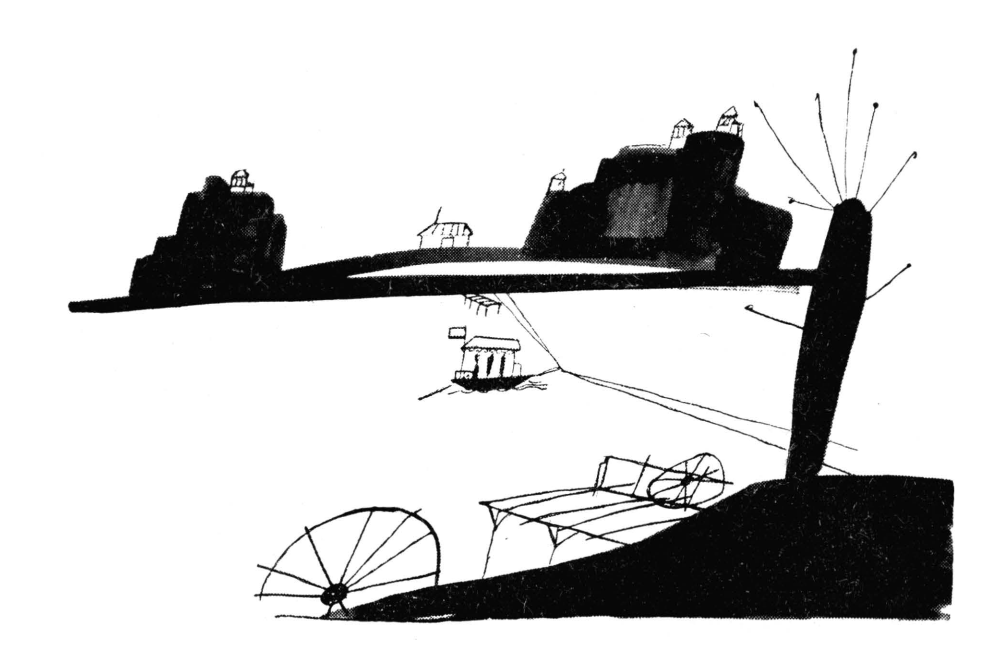
Как будто издалека доносится до него голос Анны:

— Да хранит тебя святой Георгий, сын мой!

Никала спускается по каменистой тропе.

За ним, на пустынном холме, остается красивый двухэтажный дом, в одном его окне мы видим Анну и Ефросинью, в другом — Елисабед.

Каменистый берег Куры. Свинцовые тучи нависли над землей. В тумане виден другой берег. Холмистый контур города.



Медленно приближается паром.

Никала подходит к берегу, где в ожидании парома на валунах сидят две деревенские девушки в пестрых платьях. Поодаль стоят два парня — один в красной рубашке, другой в черной. У самого берега сидит мальчишка и бросает камешки в реку.

Паром пристает к берегу. Паромщик-молоканин бросает цепь, мальчишка ловит и прикручивает ее к причалу.

С парома сходят две старухи и два старика. Один старик обернулся, бросил взгляд на город, и все они, пробираясь между приречных серых валунов, побрели прочь, каждый в одиночку.

Ожидавшие на этом берегу поднимаются на паром.

Паром медленно пересекает реку.

По покинутому берегу бредут старики и вдали сливаются с каменистой равниной.

Мальчик на берегу продолжает швырять камешки во взбаламученную воду.

По краям парома, вдоль перил, стоят длинные скамейки. Девушки и парни в молчании сидят друг против друга.

Никала стоит на пароме и вглядывается в город.

Все яснее приближающийся берег. Спуски, подъемы неровных улочек, фаэтоны, возы, арбы, пешеходы. Справа развалины крепости, слева сбегающие террасами дома, крыши, высокие церковные купола.

Вдруг на пароме, тихо перебирая струны чонгури, запел юноша в красной рубашке. Юноша в черной рубашке молчит, смотрит на сидящую напротив девушку. Девушка отводит глаза, хмурит брови, стесняется подруги.

Городская пристань. Собралась толпа любопытных и бездельников поглазеть, кто прибудет с того берега. Отдельной группой стоят ожидающие паром старики и старухи.

Паром причалил к берегу. Коротконогий, красноглазый, с гнилыми зубами мужчина закрепляет цепь на прикол.

Нико и прибывшие вместе с ним молодые люди сходят на берег. Их с любопытством разглядывают. Горожанин подходит к одной из девушек в пестром платье и дерзко берет ее за руку. Девушка беспомощно смотрит на юношу в черной рубашке. Тот подходит к горожанину и выдергивает у него руку девушки. Горожанин резким движением плеча отталкивает юношу. Их окружает толпа. Завязывается драка. Сверкают ножи. Вдруг круг размыкается и все разбегаются. На земле остается труп юноши в черной рубашке, а над ним на коленях склонился юноша в красной рубашке.

Бежит убийца, народ разбегается.

На фаэтоне два горожанина увозят деревенских девушек.

Нико обернулся. Паром на середине реки.

Из-за скал появляется рыбак в длинной желтой рубахе. На нем широкополая соломенная шляпа. Он стоит по колено в воде. В одной руке у него ведро, а в другой большая рыба на удочке.

Никала видит рыбака.

Стоя на взгорье, Никала глядит на красивую лужайку, поросшую высокой травой. На лужайке знакомая нам по рынку девочка в домотканом платье пасет ягненка с красным бантом на шее.

Никала по крутой улице спускается на небольшую площадь. По площади в разных направлениях снуют муши с грузом на спинах — бурдюк, комодик, тюк, бочка.

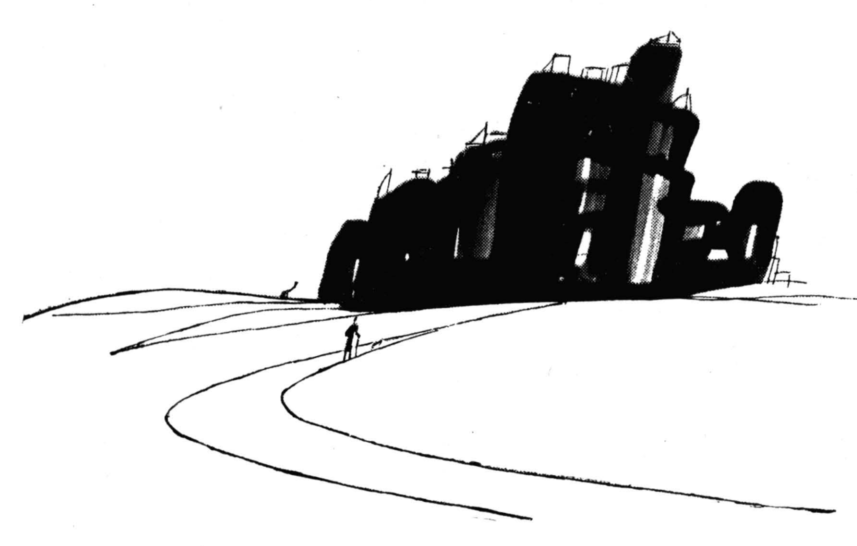
Никала сталкивается с двумя носильщиками, похожими друг на друга как двойники. У одного на спине бочонок, у другого — бурдюк.

Сумерки. Никала идет по скупо освещенной улице. Заглядывает в открытое окно. За столом сидят женщины и играют в лото.

Из комнаты в окно на фоне темной улицы видно удивленное лицо Никалы.

Высокий деревянный забор. За забором сад, большие деревья. Из сада доносятся звуки шарманки, застольное пение, шепот, взрывы смеха, играет скрипка.

Никала идет вдоль забора. Время от времени он останавливается, приникает к щели и видит залитые светом участки сада. Потом бредет дальше. Вдруг зацепляется рубашкой за торчащий в заборе гвоздь. Рубашка рвется.



«Ишачий мост»

НИКО ПИРОСМАНИШВИЛИ

«Кутеж пяти князей»

НИКО ПИРОСМАНИШВИЛИ

Ладонью прикрывает Нико прореху на рубашке и садится на землю. От досады и горечи на глазах у него слезы.

Вдруг над ним вырастает голова жирафа на вытянутой высокой шее.

Никала, закинув голову, сквозь слезы смотрит на это странное животное.

1915 год.

Улица.

Стучат по булыжным мостовым конские копыта.

В фаэтоне двое в европейском платье. Один из них — русский, другой — француз. На козлах угрюмый извозчик.

Улицы малолюдные, притихшие. Большинство духанов и погребов закрыто. Пустуют балконы, террасы. Тбилиси приуныл.

— В плохое время ты приехал, Мишель! Это уже не Тбилиси. Война наложила отпечаток и на эти места,— говорит своему спутнику русский.

Извозчик лениво правит, фаэтон катится почти бесшумно, лишь копыта цокают.

— От прошлого в Тбилиси остались лишь зной и пыль. Все остальное поглотило время,— продолжает он.

Цокают копыта.

— И все же я повезу тебя в Ортачала к знакомому духанщику. Он для нас что-нибудь придумает.

Ортачала. Опустевший сад. Фаэтон проезжает мимо клетки с желтым львом. Чуть подальше пустая клетка, в которой когда-то был жираф.

Подъезжают вплотную к закрытым деревянным воротам. Над воротами вывеска: «ЭЛЬДОРАДО».

— Позови-ка мне хозяина,— говорит русский извозчику.

Извозчик слезает с козел, хромая идет к воротам, кнутовищем стучит.

Спустя некоторое время ворота приоткрываются и оттуда выходит заспанный кинто.

— Хозяин дома? — спрашивает русский.

— У нас ничего нет. Разве что самого хозяина попробуете всухомятку, да и тот застрянет в глотке.

— Для нас найдется что-нибудь. Слезай, Мишель!

— Ва-а! — разводит руками кинто, поворачивается и идет к духану.

Трактир двухэтажный. Первый этаж побелен известью. Вдоль всего второго этажа — широкий висячий деревянный балкон. На зеленых лужайках во дворе пустуют столики под навесами.

В дверях первого этажа появляется невысокий полный мужчина — хозяин духана и, прищурясь, смотрит на гостей.

К нему подходит кинто.

— Кто такие?— спрашивает духанщик.

— Да глухие какие-то...— разводит руками кинто.— Говорю им — нет вина, не понимают, говорю — война, не понимают.

— Здравствуйте! — здоровается с хозяином русский.

— О, здравствуйте,— узнает его трактирщик.— Как давно вас не было, заходите, заходите.

— Этого гостя надо принять как следует! — говорит русский.

Большая полутемная комната. Прилавок пуст. Столы составлены один на другой. У стены горой навалены стулья. В углу видна шарманка.

Хозяин с помощью кинто ставит посреди комнаты стол, расставляет стулья. Вносит вино в кувшинчике, тешку, зелень, разливает вино по бокалам.

— Присаживайся и ты к нам! — обращается гость к трактирщику.— Благослови нашу трапезу.

— За ваши хлеб-соль, господа!—пьет хозяин трактира.—Если бы не война, знал бы я, как угостить вашу милость!

Кинто закрутил шарманку.

— Эх, скучает Тбилиси. То ли было прежде, прозябают мои мангалы, и карманы мои пустуют. Нет прежних гуляк в Ортачальских садах, нет красавиц ортачальских. И шарманка хрипит, как чахоточная...

Наполняются и пустеют бокалы. Темнеет в зале, зажигают свечи. С темной стены, повыше сложенных горой стульев, напряженно смотрят большие глаза странного животного.

— Что это там? — показывает пальцем француз.

— Это жираф,— отвечает трактирщик, берет подсвечник со стола и подносит его к стене.

Гости поднимаются, снимают верхние стулья, ставят на пол. Открывается длинная шея, грудь и голова жирафа с живыми удивленными глазами.

— Жираф умер, не выдержал тбилисского климата,— сообщает трактирщик.

— Кто нарисовал эту картину? — спрашивает русский.

— Это наш Никала. Это он когда-то нарисовал. Он маляр, не слышали о нем? Он во многих духанах рисовал. Целые стены. Сутулый такой, тощий, как вобла. Наверно, чахотка у него.

— Он жив?

— Давно его не видели, может, жив, а может, и нет. У него друг есть один, живет в Песках. Там, наверное, знают, где он и как.

— А у вас есть еще его картины?

— Как же, есть!

По внутренней деревянной лестнице поднимаются хозяин и гости.

Длинный деревянный балкон, уставленный столами. Хозяин направляется к двери, ведущей в комнату. За дверью слышны возгласы, перебранка. Хозяин открывает дверь, входит, за ним следуют гости.

В углу большой комнаты несколько человек азартно играют в кости. Они продолжают игру, не замечая вошедших.

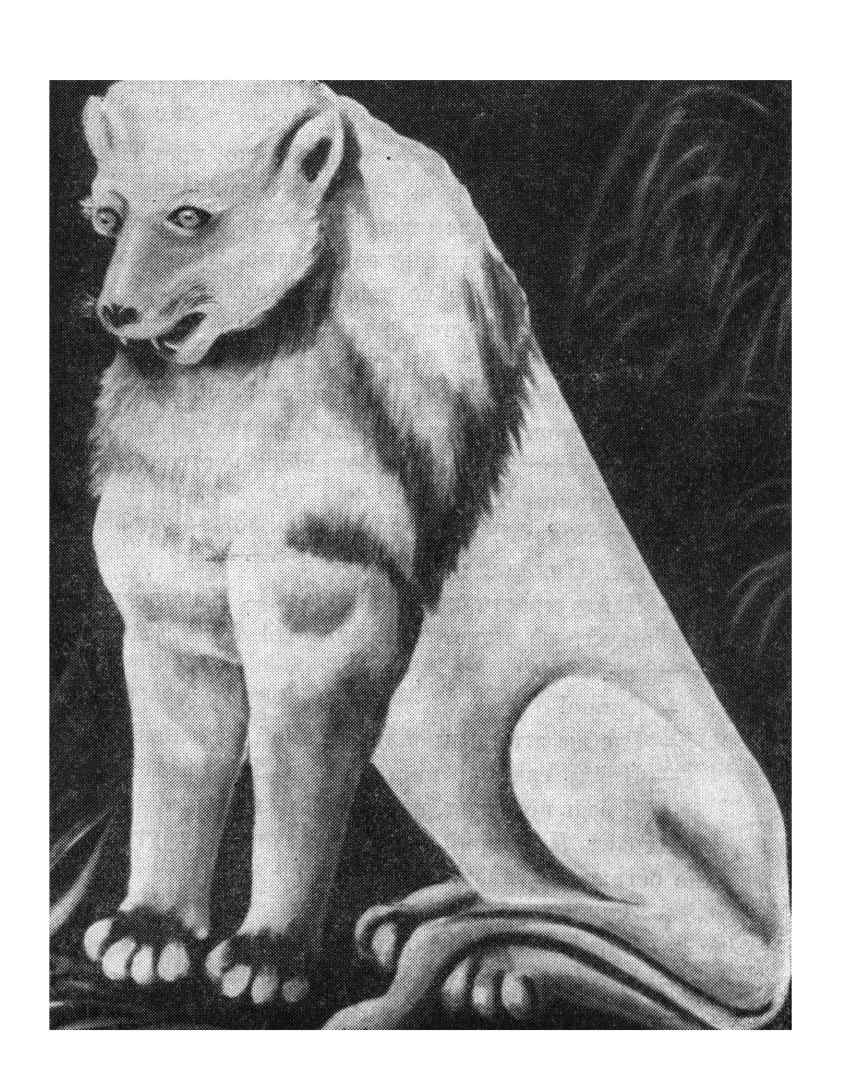
Хозяин виновато улыбается гостям. В другом углу на облупленном туалетном столике стоит потускневшее от старости зеркало, едва освещаемое маленькой керосиновой лампой. За столиком, подперев щеку рукой, сидит «ортачальская красавица» и задумчиво глядит в зеркало.

Хозяин подходит и молча берет лампу. Красавица погружается во тьму. Хозяин поднимает лампу над головой и освещает стену. Ярко выступает картина «Идущая лань». На другой стене — «Олени».

— Никому нет дела теперь до этих картин. Война! — говорит он.

Он двигается к третьей стене. Картина «Медведь в лунную ночь».

ХРАМОВЫЙ ПРАЗДНИК



ЖЕЛТЫЙ ЛЕВ

— Было время, когда бедный Никала тоже считался человеком! — говорит он с грустью.— Было у него свое дело. Но наша жизнь, как лодка, качается. Один бог знает, к какому берегу ее прибьет.

Трактирщик и гости стоят перед картиной «Медведь в лунную ночь». У трактирщика в руках керосиновая лампа. Из мрака выходит «ортачальская красавица» и останавливается рядом с французом, скосив на него свои красивые глаза.

Сквозь переплетающиеся ветви деревьев, как будто мы смотрим из сада в окно, видна группа, стоящая перед «Медведем в лунную ночь». До нас не доходят звуки из той комнаты, где играют в кости. Слышится далекое гукание совы, треск ветвей, монотонное стрекотание цикад. Ночная панорама, залитая лунным светом; остаток стены древней крепости, высохший родник на склоне голой горы, извилистая речушка поблескивает в ложбине. Где-то далеко-далеко мерцает одинокий свет.

II. БЕЛАЯ КОРОВА

Чабаны гонят скот по узкой улице города. Стадо заливает улицу, как река. С балконов и из окон на это зрелище смотрят люди. Мальчишки влезли на деревья, на крыши домов, сараев, на каменные ограды дворов. Рев скотины, топот, крики погонщиков заполняют окрестность.

Вдоль стены, навстречу этой лавине, идет Никала. На нем форма железнодорожного кондуктора, в руке — ветка с гранатом.

Одна белая корова отбилась от стада и свернула в маленький дворик.

Чабан плетью выгоняет ее обратно. Испуганная корова бросается со двора и чуть не сбивает входящего во дворик Никалу.

Никала поднимается на длинный балкон первого этажа, проходит по нему в комнату.

В маленькой комнате у стены железная кровать с высоко взбитыми подушками. Посредине стол, в углу шкафчик, умывальник. Открытая дверь в соседнюю комнату. Оттуда выходит полная, небольшого роста женщина, за ней — девочка лет четырех с хорошеньким личиком.

— Здравствуй, кума!

— Ах, Никала, приехал!

— Дайте крестницу поцеловать.— Никала подхватывает девочку, целует.— Сущий ангел, не подвела крестного! Муж твой скоро вернется?— обращается он к женщине.

— Скоро!

— Где же это он пропадает, твой муженек? Смотри не прозевай его, кума.

— Пойду самовар поставлю, и Димитрий придет.

— Я ведь пошутил, не обижайся на меня.

Входит Димитрий — он невысокий, смуглый, суетлив в движениях. Маленькие бегающие глазки.

— Здравствуй, Никала!

— Здравствуй, Димитрий!

— Надолго к нам?

— Да, надолго. Дело у меня к тебе.

— А что?

— Я за советом...

— Жена, ставь самовар. У нас с крестным важное дело.

Жена накрывает на стол, ставит чашки, сахарницу с мелко наколотым сахаром, хлеб, сыр.

Никала подзывает крестницу, дает ей ветку с гранатом.

— Ты знаешь, кто я?

— Знаю, ты крестный отец! — тихо отвечает девочка.

— Ты, может, жениться собрался? — спрашивает Димитрий.

— Эх, кто за меня пойдет! Сперва надо на ноги стать. А потом уж посмотрю, может, и найду свою суженую,— улыбается Никала.

Хозяйка вносит самовар, ставит на стол, разливает чай.

— Когда буду богатым,— вслух мечтает Никала,— построю деревянный дом на горе, чтобы смотреть на город сверху. Будет у меня красивая жена, много детей ... Куплю большой самовар. Придешь ты со своей семьей, будем пить чай и вспоминать о прежних днях... Что больше человеку нужно!

— За какое же дело ты хочешь взяться, крестный? — спрашивает Димитрий.

— Три года как я разъезжаю на колесах, Димитрий! Разгуливаю туда-сюда, в Батуми и обратно — «Ваши билеты, ваши билеты» — нашел себе дело, нечего сказать. Паровозные гудки хороши издали. Скопил немного денег. Ты — кум мой, я крестил Сону. Ближе и преданнее тебя у меня нет никого в этом городе. Для начала у меня есть деньги, а в деле у тебя есть опыт. Откроем лавку, будем торговать, ты прокормишь свою хорошую семью, а я стану человеком. Без тебя у меня ничего не получится.

Белая стена лавки.

Никала синей краской выводит на ней буквы:

МОЛОЧНАЯ.

Второй строчкой, буквами помельче: «Есть мед».

Написал, вытер руки тряпкой и вошел в лавку. Лавка маленькая. У прилавка хлопочет Димитрий. На нем белый передник. Он расставляет на полках глиняные банки с мацони, передвигает бочки с сыром, бидоны с молоком, мед в больших банках, ящики с маслом.

В лавке светло и чисто.

Никала оглядывает стены. Потом уходит в каморку за стойкой и возвращается с тремя картинами в рамках. Булыжником забивает в стены по гвоздю. Димитрий бросает работу, с любопытством наблюдает за компаньоном.

Никала развешивает картины по стенам: «Черная корова» на белом фоне — на одной, «Красная корова» на голубом фоне — на второй и «Белая корова» — на черном фоне.

Немного отойдя, смотрит на картину и подмигивает ей.

— Что это такое? — спрашивает Димитрий.

— Эти коровы нам дают молоко, сыр, масло,— говорит Никала,— пусть висят. Не мешают. Народ будет говорить, что в лавке Димитрия и Никалы висят коровы, и охотнее пойдет к нам.

— Кто их рисовал?

— Я их рисовал, кум, разве не видно?

— Ва, ты умеешь рисовать, Никала?

— А как же! Дай срок, еще каких оленей с красивыми рогами тебе нарисую.

В лавку входит старуха с горшочком в руках.

— Вот и первый покупатель,— радуется Никала.

— Женщина для начала — дурная примета,— говорит Димитрий.

За прилавком Димитрий отпускает масло, сыр. Наливает молоко из большого бидона, получает деньги, дает сдачу.

Никала внимательно следит за ним. Удивляется его ловкости, точным, будто колдовским движениям.

Сделав покупку, какой-то хорошо одетый мужчина выходит из лавки.

— Знаешь, кто это? — говорит Димитрий.

— Нет.

— Повар князя Макашвили.

— О-о, подумаешь какая шишка.

— Что ты, Никала, надо дорожить хорошими покупателями.

За прилавком Никала.

Не спеша взвешивает сыр, снимает с полки банки с мацони и подает покупателю.

Димитрий таскает головки сыра, уносит в кладовку пустые банки. Останавливается, следит, как справляется с работой Никала.

Никала деревянным половником зачерпывает молоко из большого бидона и наливает в посуду покупателю.

В открытые двери лавки видна улица, по ней гонят ослов, до отказа навьюченных свежескошенной травой.

Никала засмотрелся на ослов, замер, и молоко полилось мимо посуды покупателя.

— Никала, мимо льешь! — удивлен покупатель.

Никала очнулся, швырнул половник на прилавок.

— Сейчас вернусь! — крикнул и бросился на улицу.

Из кладовой вышел Димитрий, увидел разлитое молоко и, укоризненно покачав головой, стал вытирать тряпкой прилавок.

Потом рассчитался с покупателем.

Выходя, покупатель в дверях столкнулся с навьюченным травой ослом, которого Никала тащит прямо в лавку.

— Зачем это? — уставился на Никалу Димитрий.

— В деревню я поеду еще не скоро, а эту траву раскидаю на чердаке, поваляюсь на ней, и будет мне приятно.

Димитрий засмеялся.

Никала вспыхнул:

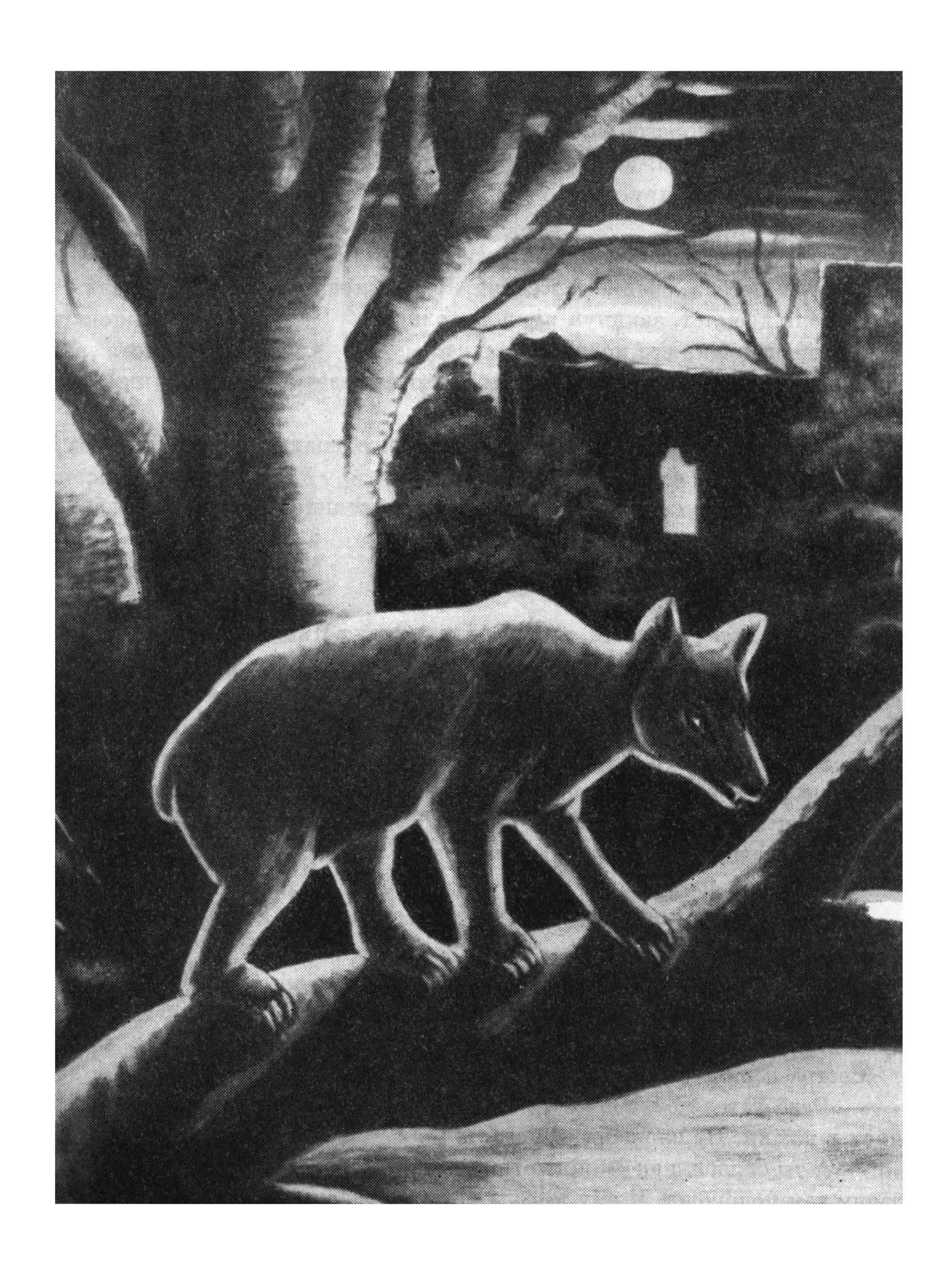
— Знаешь что, кум? Я буду торговать так, как хочу.

У стойки Димитрий. Торгует, хлопочет деловито, Никала стоит в стороне, мрачно смотрит на него.

Входит старуха — первая покупательница.

Строгий окрик Димитрия:

— Ты еще зачем? Опять в долг взять хочешь!



— Никала,— обращается старуха за помощью,— скажи ему.— Завтра приедет мой сын, он вернет долг.

— Сегодня его день, матушка, он торгует. Приходи завтра.

Димитрий косится на Никалу.

Из лавки ушли последние покупатели. Никала мрачно посматривает на Димитрия.

Димитрий снимает фартук, вешает на гвоздь. Идет к кассе, берет ящик с выручкой, опрокидывает деньги на стойку и точными движениями начинает считать, напевая.

Не печалься копейка-копеечка.

Потерпи, подрастешь помаленечку.

— Посмотри, дорогой Никала, какая у нас выручка сегодня.

— Димитрий, кум, давай я нарисую тебя! — говорит Никала.— Такой нарисую тебя обезьяной, что другой не найдешь.

Никала лежит под большим ореховым деревом. Внизу течет Кура. За ней вдали видна гора Метеха, здание Арсенала, Кукийское кладбище.

Никала дремлет, закинув руки за голову.

В стороне видна его молочная лавка.

Кто-то тормошит его, будит. Никала открывает глаза. Над ним склонились его сестра и зять.

— Вставай, Никала, проснись. Нехорошо спать под орехом, одурманит тебя. Я приехала, твоя сестра, Фефо.

Никала трет руками глаза, жмурится на солнце. Очнулся, улыбнулся, встал.

Обнимает сестру, целуется с зятем.

Рядом стоит запряженная арба.

— Как вы нашли меня?

— Всех расспрашивали, как пройти к лавке Никалы.

— И научили? — обеспокоен Никала.

— Конечно, научили. Весь город знает моего брата... Никала, как ты изменился!

— А как ты, сестрица? Не нуждаешься ли в чем?.. Как соседи? Я так давно не был дома...

— Да что хорошего у нас — глушь! Будь она проклята, нужда, не то давно бы надо проведать тебя, братец! Ты нам рад?

— Конечно, рад, как же иначе.

— Вина прихватили немного из нашего виноградника,— снимает зять с арбы маленький бурдючок.

Сестра достает зелень, сыр, вареную курицу.

— В Кахетии совсем нет хлеба. Этот год, братец, засуха нас подкосила.

— Я сейчас вернусь.— Никала кидается к лавке.

Сестра и зять провожают его глазами.

— Разбогател мой Никала,— говорит Фефо.— Видишь, сколько умения он проявил в жизни. Не ожидала от него.

— А ты спроси, как он посмотрит, если мы повезем отсюда муки в деревню и продадим там подороже. И ему выгода и нам перепадет.

Возвращается Никала. Под мышкой у него свернутая циновка и мутака, в руках стаканы и буханка хлеба. Он расстилает циновку на траве, бросает на нее мутаку, ставит стаканы, кладет хлеб.

Зять разливает по стаканам вино из бурдюка. Принимаются за еду.

— Мы тут говорили, как ты возмужал, брат!

— А ты как думала? — смеется Никала.

— А теперь я тебе скажу, зачем мы приехали,—говорит сестра,—богатый ты или бедный, мы одной плоти с тобой. Все, что касается тебя — и хорошее и плохое,— касается и меня. Деньги есть деньги: они могут сегодня быть, а завтра все может измениться. И тебе надо иметь свою Еву, собственную семью, очаг. Не покидать же тебе этот мир безродным, одиноким. Не так ли, Никала?

— Да-а! — смущенно смеется Никала.

— Ты должен взять себе жену,—вмешался зять.

— Кого? — оторопел Никала.

— Женщину, конечно! — наступает на него сестра.

— Трудно решить так сразу. Дайте подумать!

— Жизнь коротка, как ослиный хвост, братец! И твоя пора настала, очнись!

— Какая пора, Фефо?

— А такая, что надо жениться. Городские тебе неровня — кривляки и гулящие. Жена должна быть твоей земли, должна угождать тебе... Есть у нас на примете одна, рослая такая...

— В постели ее не потеряешь, Никала,— шутит зять.

... Из мастерской, где шьют чоху, на шумную площадь выходит Никала. Он в хорошо сшитой белой черкеске. На поясе в серебряных насечках висит кинжал. На груди сверкают газыри с серебряными головками. За ним идут сестра и зять.

Никала чувствует себя неловко в непривычном наряде.

По узкой улице едет всадник. Это Никала в белой черкеске на маленьком, худом, сером в яблоках коне. Ноги у него свисают почти до земли. За ним идут сестра и зять. На голове у сестры новый полушалок, у зятя взамен кахетинской шапки новая папаха.

Никала левой рукой прижимает к себе новый сверкающий самовар. Он сосредоточен, видно, впервые едет верхом. Странный всадник в белой черкеске с самоваром в руках обращает на себя всеобщее внимание.

— Посмотрите на этого джигита! — улыбаются прохожие.

Навстречу Никале едет верхом на лошади черкес. Оба всадника сосредоточенно-удивленным взглядом провожают друг друга.

По дороге тащится арба, заваленная мешками с мукой. На передке сидит зять, на мешках устроилась Фефо.

Никала на своем коне, то обгонит арбу, то отстанет, то съедет на обочину и опять вернется.

Вдруг он пустил лошадь галопом, потом сразу натянул удила и... свалился.

На арбе на мешках рядом с Фефо сидит смущенный Никала. За арбой бредет привязанная лошадь. Арба въезжает в село.

Вдоль проселка тянутся, перемежаясь, плетни и каменные заборы. Встречные сельчане здороваются, смотрят с удивлением.

Арба въезжает во двор Фефо. Соседка, хромая девушка лет шестнадцати, и соседские ребятишки с любопытством разглядывают гостей, подходят к ним, трогают руками Никалу, таращат глаза на самовар, поглаживают его руками.

Хромая девушка выбегает на улицу и кричит по соседским дворам:

— Брат Фефо приехал, муку привез...

Во дворе каменный дом, крытый черепицей. Одна половина нижнего этажа отведена под загон для скота, другая под кухню. Второй этаж жилой. Вдоль второго этажа открытый деревянный балкон.

Направо от дома, ближе к боковой ограде, у двух больших, высоких стогов стоит распряженная арба с мешками муки. Между стогами и домом, в глубине двора, под раскидистым ореховым деревом, за накрытым столом сидит мужская компания. Вокруг арбы идет оживленная торговля мукой. Зять сговаривается с очередным покупателем, получает деньги.

За столом сидит Никала, рядом двое пожилых и трое молодых крестьян. Никала степенно слушает, что рассказывает ему пожилой сосед.

— Только один раз я был у вас в городе,— говорит старик.— Мне тогда было лет шесть, и я потерялся в толпе, но отец быстро нашел меня. Не найди он меня, жил бы я теперь в городе.

— Тогда бы не я был твоим сыном, а другой,— шутит молодой.

— Велика беда! Может, у меня родился бы не такой бездельник.

Все смеются.

Во двор с улицы входит группа крестьян, несколько женщин и мужчин. Они медленно следуют к столу. Молодые за столом начинают перешептываться.

— Идут!

Зять Никалы выходит навстречу гостям, подводит их к столу. Все встают, здороваются, усаживают гостей.

Зять берет под локоть некрасивую девушку, с особым вниманием предлагает ей место. Девушка, стесняясь, медлит. Пожилая женщина, ее мать, сердито подталкивает ее кулаком в спину, шепчет ей что-то.

Все уселись. Девушка оказалась прямо напротив Никалы. Она толстая, грудастая и рослая, очень смуглая. Над губой у нее легкий пушок. Густые, черные, слегка курчавые волосы туго забраны над низким лбом. Маленькие, пуговками, бегающие глаза испуганно останавливаются на Никале. Рядом с ней миловидная девушка с голубыми глазами, улыбаясь, переглядывается с парнем.

Никала переводит взгляд с некрасивой девушки на ее хорошенькую соседку.

Зять поднимает стакан с вином.

— Этим стаканом мы выпьем теперь за ту голубку, которая одиноко сидит на ветке и не подозревает ни о чем.— Он берет второй стакан.— А этим стаканом за голубя, которого носит ветер на своих крыльях и опускает его рядом с той голубкой, и еще третьим стаканом — за тот самый добрый ветер!

Никала слушает. Он поворачивается к рядом сидящему старику:

— Вот, человек! Всего раз в городе побывал, а каких тостов набрался.

Никала недоверчиво смотрит на зятя.

Тот осушил все три стакана.

За столом оживление, передаются наполненные стаканы, пьют. Кто-то запевает застольную песню, другие подхватывают. Под звуки песни зять выходит из-за стола, наклоняется к отцу девушки. Тот поднимается, они отходят в сторону и, жестикулируя, шепчутся о чем-то. Очевидно, спорят. Никала видит это. До него долетают отдельные слова: «Сколько?» — «Нет, брат!» — «Ладно уж!»

Никала смотрит на свою суженую, переводит глаза на ее миловидную соседку. Пьет.

Вглядывается в наступившие сумерки.

Крупным планом — лицо некрасивой девушки.

Никала пьет вино.

Слышится шепот, разговоры, кто-то с кем-то торгуется, договаривается.

Всюду перед Никала возникает лицо некрасивой девушки. Вот она будто сидит справа, на месте пожилого крестьянина, неестественно прямая, и с насмешливой улыбкой смотрит на него.

Никала решительно встает. Кто-то тянет его за полу белой черкески. Сажает обратно. Всюду ее лицо.

Никала пьет.

— Нет, нет,— произносит он как в угаре и вскакивает.

За столом суматоха, женский визг, плачущее лицо суженой. Гневные возмущенные лица мужчин. Кто-то хватает убегающего Никалу за чоху, она рвется...

В лунном свете по поселку бежит Никала в разорванной чохе.

Молочная лавка Никалы. У прилавка Димитрий отпускает товар покупателям.

Вбегает Никала, запыленный, бледный, в изодранной одежде. Выхватывает кинжал из ножен. Покупатели в страхе разбегаются. Димитрий пятится.

Никала наступает на него.

— Зарежу, этим кинжалом зарежу собственного зятя. Только бы встретиться с ним лицом к лицу! — кричит он в ярости.

— Никала, успокойся, убери кинжал, расскажи толком, что произошло.

— Подвели меня, кум, обманули подло. Лошадь украли, муку продали, просватали, женить хотели на уродке. Обобрали и отпустили назад.

— Поделом тебе!

Никала приходит в себя. Обводит глазами лавку. Глядит на стены, где висят картины: черная, белая, красная коровы.

Швыряет кинжал в сторону. Снимает со стены и надевает фартук.

— Поделом мне, говоришь? Значит, не сумел я сторговаться с этим продажным миром. Уходи и ты, кум. Ты мне больше не нужен. Я сам рассчитаюсь со всеми.

У прилавка стоит Никала.

Входит богато одетый повар князя Макашвили.

— Здравствуй, Никала!

Никала с достоинством кланяется ему.

— Чего изволите, ваша честь макашвилиевский повар?

— Головку сыра, три горшка топленого масла, меду.

Никала выкладывает все это на прилавок.

— Прикинь, на сколько там?

— На пять рублей,— не задумываясь говорит Никала.

— Что ты, никогда не было такого большого счета.

— А теперь у нас так, господин княжеский повар. Новые цены, новая мера. Хочешь, забирай товар — и деньги на стол. А нет, видишь, какая дверь широкая у нас, раз зашел, то и обратно сумеешь выйти.

Повар уходит, надменно хлопнув дверью.

Входит старуха — первая покупательница.

— Никала, сынок, где ты был так долго! Завтра приедет мой сын и заплатит за все. Что-то запаздывает он, мой сын. Не знаешь ли ты, что с ним такое?

— Забирай, мать, сколько хочешь, забирай, сегодня мой день. Да и сын твой скоро вернется, куда же ему деваться.

В лавку потянулись бедные покупатели. Идут матери с детьми, оборванные старики и старухи, убогие.

— Идите, забирайте у меня все — сегодня мой день. Все отдам вам! Забирайте молоко, сколько кому нужно, берите меду полные чаши.

Замечает в лавке малыша, который держится за юбку матери. Стремительно опускает половник в бидон с медом и, выбежав из-за прилавка, наклоняется к мальчику, ласково берет за плечики.

— Дай-ка ладошку, я тебе меда налью.

Мальчик протягивает ладонь. Никала наливает. Потом, запрокинув голову, подставляет рот под остатки меда.

Опустевшие полки. Пустой прилавок.

Никала один стоит посреди лавки, руки его висят как плети. Опустив голову на грудь, он сосредоточенно смотрит в пол. В подполе скребется мышь.

Входит старуха.

— Мать, нет у меня больше ничего,— говорит Никала.

— Бог пошлет тебе еще, сынок!

Никала снимает со стен свои картины.

На нем поношенный сюртук, старые брюки, сбитые полуботинки. На голове мягкая фетровая шляпа.

Большой хлев полон скотиной. Мирно жуют жвачку быки, коровы и буйволы.

В пристройке хлева помещается контора. В контору входит Нико. Под мышкой он держит три картины в рамках.

За конторкой сидит хозяин. Нико складывает картины у стены; черная корова, красная корова, белая корова.

— Сколько тебе? — спрашивает хозяин.

— Сколько хочешь.

Хозяин хлева, не взглянув на картины, отсчитывает деньги.

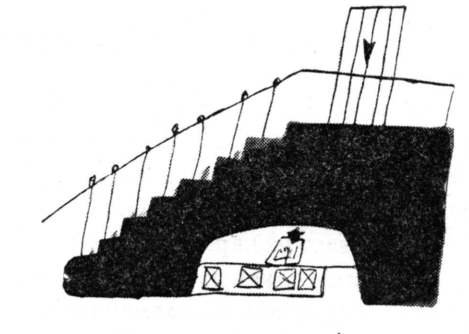
— Довольно?

— Довольно

Винный погребок.

За столом сидит Никала, тучный Бего, красивый чернобородый Ушанги, смуг-

лый, порывистый, дерзкий Шавуа — Черный Вано.

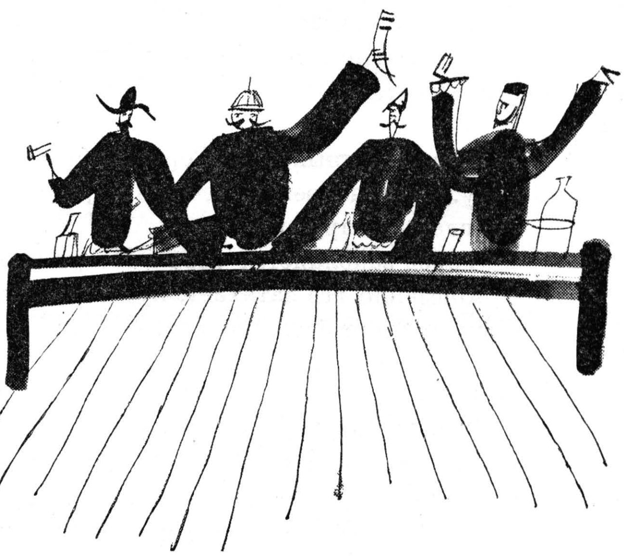


За столиком в углу сидит носильщик. Он ест заправленную фасоль и запивает вином.

У стойки хозяин трактира, поодаль шарманщик лениво крутит шарманку. Шарманка звучит приглушенно.

Дверь в погребок закрыта.

На дворе ночь. В погребке горят свечи.



— Ты говоришь, что знаешь, где похоронены Руставели и царица Тамар?— обращается Шавуа к Ушанги.

— Об этом должны знать только мы. Не дай бог проведает какой-нибудь нечестивец и осквернит священные могилы. Дед мой показывал мне скалу и в ней щель.—Пробьешься, говорит, сквозь эту щель, а там долина. Там вечный день, и солнце никогда не заходит над ней. Там и похоронены Тамар и Шота... Эту тайну открыл мне дедушка и наказал ее передать только внуку.

— Пойдем сейчас же, пойдем туда и найдем их могилы!— встрепенулся Никала.

— Ночь на дворе, Никала,— унимает его Бего,— в другой раз пойдем.

— Эх, братцы,—поднимает рог Шавуа,—выпьем за тот камень, который валяется где-то поблизости, пройдешь мимо него туда-обратно много раз, и невдомек, что когда-нибудь он ляжет тебе на грудь...

— А теперь и за того,— перебивает его Бего, — кто первым покинет этот мир и опечалит нас.

Никала замер со стаканом в руке. Как удары сердца звучит глухой однообразный стук в запертую дверь погребка. Но никто не слышит этого стука. Один Никала в смятении. Он уставился на почерневшие от копоти стены. Сипло звучит шарманка.

— Братья, я нарисую все это — и нашу тоску и это застолье. Олененка нарисую, утоляющего жажду у водопоя, и Тамар нарисую — царицу нашу. Медведя нарисую в лунном свете, женщину с младенцем на руках, и отшельника нарисую, молящегося в пустыне об отпущении грехов. Ушанги, друг! Научи меня какой-нибудь молитве!.. Нарисую девочку с цветными шарами в руках...

— Меня тоже нарисуй, Никала,— перебивает его Шавуа и бьет по плечу,— вот таким, как я есть, нарисуй.— Шавуа поглаживает шрам на щеке.

Узкий мост. Светит луна.

По улице идет подвыпившая компания: Никала, Бего, Шавуа, Ушанги...

— Смотрите, какая луна!

Никала останавливается, поднимает голову, смотрит на луну, потом окидывает взглядом окрестность.

— Не знаю, как быть, друзья! Ничего не пойму в этом мире. «Помиримся, говорю я ему, сговоримся, отпусти мне мою долю, бери себе свою». Слышать не хочет. «Нет, говорит, Никала, так не пойдет...» Ах, нет, тогда я знаю, как мне быть теперь, я сам возьму себе свою долю горя. Но сперва я рассчитаюсь с ним!

Он достает из кармана кучу денег. Швыряет их во мрак в воду.

— Я выкуплю всю душу сполна... Бери еще...

Он выгребает из кармана все деньги и разбрасывает. Деньги со звоном рассыпаются по мостовой.

Вдали вдруг вспыхивает пламя. Все останавливаются, смотрят. Зарево пожара разрастается.

Горит скотный двор. Горящие бревна, уголья сыплются на запертую в хлеву скотину. Скотина ревет, мечется в разные стороны, напирает на ворота, выбивает их и кидается наружу.

Город заполняется ревом. По улицам несутся перепуганные коровы, буйволы.

Внезапно все затихает, пустеют улицы. И только на одной освещенной площади одиноко стоит белая корова.

Ночь.

Голая скала. У подножия стоит на коленях отшельник. Воздев руки к небу, он шепчет слова молитвы, и с ними сливается тихое бормотание родника. Спина и длинные седые волосы отшельника залиты лунным светом.

Этой ночью молится отшельник Георгий.

В полном мраке светится окно. В окне виден стол в кабаке, за столом — двое.

День. Кабак. Двое — француз и русский — сидят за столом и смотрят на картину «Отшельник Георгий».

— Это уж совсем другое дело.— Француз подходит к стене, проводит пальцем по картине.— Простая черная клеенка и на ней белой краской положены лицо, волосы, родник. Смелое решение в цвете и лаконизм мысли. Он прекрасно использует черный цвет.

— Мишель, обрати внимание на композицию, на положение рук. Как на грузинских фресках.

— Значит, вам нравится наш Никала? — Подходит трактирщик.— Идет война, и картины эти сейчас никому не нужны. Если возьмете, дешево отдам.

— Мы купим эти картины,— говорит русский,— но вы покажите нам самого художника. Он, наверное, нуждается, мы можем помочь ему.

— На что Никале деньги. Сколько бы у него ни было, он все равно проест их у нас в трактире. Были у него деньги, но он развеял их по ветру. Пожалуй, у вас и не возьмет — гордый очень. Всегда один садится за тот стол, бормочет что-то, никого к себе не подпускает. Поэтому и прозвали его графом.

— А вы не скажете, где он может быть теперь?

— Откуда я знаю, бродит в своих сбитых ботинках по городу. И что бродит, почему — никому не известно...

III. «ГРАФ»

Лабиринт древнего пещерного города.

Никала бродит по его комнатам, переходам, коридорам.

Вдоль стен стоят каменные столы, скамейки. На стенах едва различимые, стертые от времени, выцветшие фрески.

Слышно приглушенное церковное песнопение, в него врывается то звон оружия, то молитвенный шепот. Иногда сноп лучей прорезает полумрак.

Никала ходит из комнаты в комнату.

Неожиданно он выходит из лабиринта. Яркий дневной свет режет глаза. Перед ним раскинулась выжженная Карталинская долина.

Никала поворачивает к входу в пещеру и исчезает в ней. Наш взор упирается в глухую скалу.

Винный погреб.

За столом сидят ремесленники, пьют, говорят тосты.

В стороне, за столиком, сидит Никала. Перед ним кварта вина, миска рагу, зелень, хлеб.

Никала наливает себе стакан вина, поднимает, вполголоса произносит какой-то тост и выпивает.

На стенах погребка висят его картины.

— Одинокого человека и за едой жалко! — обращается к нему один из ремесленников.— Подсаживайся к нам.

Никала поворачивается к ним, хмурится.

— Не сердись на превратности судьбы, опрокинь в себя этот стакан,— протягивает другой ему вино.

— Благослови наш стол, милый человек,— говорит третий.

— Хотя бы прокляни нас,— добавляет четвертый.

Никала поднимается, поворачивается к ним вполоборота со стаканом в руке, говорит:

— За вашу хорошую компанию! — осушает стакан и садится.

— О чем ты тужишь, друг, что за тоска точит тебя? Скажи, поделись? Разделенное горе — полгоря.

— Или матери нет у тебя?

— Или друга?

— Иль любимой?

— Как же ты, одинокий, дотянешь земную долю до конца?

— Жалко одинокого!

Никала продолжает сидеть угрюмо. При последних словах он поднимается, проходит мимо кутил и покидает подвал.

Никала в другом погребке.

Он стоит у стены и расписывает ее, за его спиной стоят трактирщик, повар и шарманщик.

— Ага, значит, так? — провел кистью Никала.

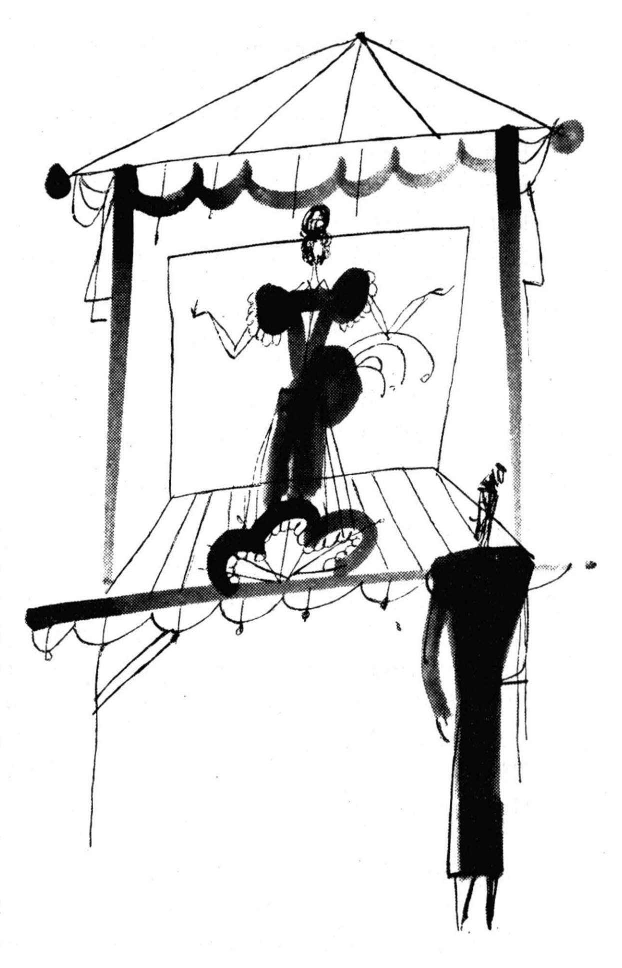
— Да, да, Нико,— одобряет трактирщик.

— А здесь ты хочешь траву? — покосился Никала на трактирщика.
— Не трава, а цветы должны быть там.
— Ага, значит, цветы.— Он увлеченно работает.
Неожиданно в поле зрения Никалы попадает чей-то толстый палец. Палец упирается в картину.
Никала разгневался, швырнул кисть на пол.
— Зачем суешься со своим вкусом! Ты торгаш и торгуй себе за стойкой.
Никала спускается в погребок. Останавливается на последней ступеньке у входа и, добродушно улыбаясь, спрашивает хозяина погреба:
— Не нужно ли тебе расписать что-нибудь?
— Как же не нужно, Нико-джан? — приглашает его хозяин.— Вон та стена, видишь, как облупилась. Разукрась-ка ее по-своему! Чтобы жареный поросенок и лосось там был перистый, и зелень, и курица, и шарманщик, и всякая всячина.
— Не тужи, дорогой,— отвечает Никала,— все там будет, что твоей душе угодно.
Хозяин трактира самодовольно крутит длинный черный ус.
Никала открывает чемоданчик, раскладывает на столе краски, кисти.
Хозяин подмигнул повару.
Повар несет на подносике закуски, бутылку вина, стакан. Ставит перед Никалой.

Никала бредет по городу с картиной под мышкой.
Заходит в трактир.
Потом в другой....
Потом в третий.
Трактир в подвале.
Никала рассматривает стены трактира. Там висят его картины. Одна стена свободна. Он вешает на нее принесенную с собой картину.
Никала сидит у стола один. Перед ним только что повешенная картина.
Слышен голос трактирщика.
— Нико, хватит тебе слоняться по улицам. Иди ко мне работать. Дам тебе комнату, одежду. В неделю раз будет у тебя баня. В день — кварта вина. Заведи копилку и живи спокойно, а в свободное время рисуй себе на здоровье!
Никала слушает.
Поворачивается к нему и говорит:
— Не могу, Гола, надеть на себя кандалы.

Погребок.
У сырой стены за столом сидят вряд четверо купцов.
Перед ними стоит Никала.
— Вот так и нарисуй нас, как видишь.
Картина готова. На ней изображены сидящие за столом четыре купца. Перед столом, прямо на земле, опрокинутый набок глиняный чан. Рядом большой глиняный кувшин. Тут же лежит бурдюк. На столе рыба, зелень, вареная курица. На заднем плане в глубине две горы: справа — скалистая, слева, поближе — склон, покрытый виноградником. Четырех кутящих купцов обслуживает мальчик. Двое юношей в черкесках стоят в стороне под деревом.

Ортачальские сады. Предвечерний час. В саду разгуливают горожане. В глубине сада по протянутому канату ходит канатоходец. В стороне, за столиками под навесами, кутят компании.



У забора три клетки; в одной заперт лев, в другой жираф, в третьей лиса.

Никала одиноко сидит на скамейке в саду.

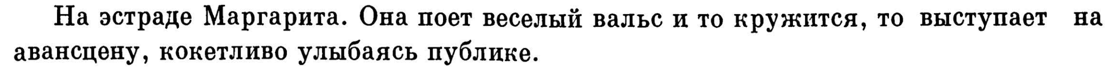
Недалеко от него за столиком женщина в красном платье с кружкой пива.

В сад въезжает коляска.

Из коляски в сопровождении трех офицеров выходит стройная высокая женщина в широкополой шляпе с перьями. На ней светло-серое платье, очень открытое в плечах, с длинными в обтяжку рукавами. Платье и рукава обшиты оборкой из узких тонких кружев. Это актриса Маргарита.

Изящно придерживая платье, она ступает на землю и, подняв голову, вдруг встречается с устремленным на нее в упор завороженным взглядом Никалы.

Зал кафешантана. За столиками ужинают и пьют богатые посетители. В конце зала эстрада.



На эстраде Маргарита. Она поет веселый вальс и то кружится, то выступает на авансцену, кокетливо улыбаясь публике.

В дымном мареве зала она вдруг опять встречается с устремленными на нее глазами Никалы.

Уезжает Маргарита. На этот раз ее сопровождают два горожанина в европейских костюмах.

Никала стоит в тени аллеи и печально, тоскующими глазами смотрит на нее.

За спиной он слышит голос женщины в красном платье:

— Никала, ты и завтра придешь сюда?

— Ты пришел, Никала, опять! — говорит женщина в красном платье.

Никала сидит на садовой скамейке, заложив ногу на ногу.

— Я много работал и теперь отдыхаю,— отвечает он.

Эстрада в кафешантане. Маргарита в белом кружевном платье, поет грустную французскую песенку о любви и расставании.

Опустевший сад. Тушат огни. В наступившей темноте выходит из трактира Маргарита — совершенно одна. Идет через сад по аллее. Под деревом стоит Никала. Маргарита направляется к нему.

Равнина. Горят костры. Раскинуты цыганские шатры. Цыганка играет на гитаре, поют «Калитку».

Никала и Маргарита проходят и исчезают в темноте.

Вдали силуэт города. Светятся огни.

Цыганка поет. Ее обступили. Слушают песню.

Песня обрывается.

Луна отражается в глади Куры. Слышны ночные шорохи.

Комната в гостинице. Перед большим зеркалом стоит Никала, задумчиво, немного удивленно рассматривает себя.

В зеркале отражается кровать, в которой лежит Маргарита. Из-под прикрывающей ее простыни видны грудь, шея, руки. На лице блуждает улыбка. Она лениво потягивается.

Ортачальские сады. Вечереет.

Никала идет через сад. Глаза его блестят, он взволнован, кого-то ищет. Мимо него проезжает коляска с веселой компанией. Гуляют горожане.

Сцена. На сцене огромные гири. Из-за кулис выходит верзила в полосатом трико. Его приветствуют аплодисментами и одобрительными восклицаниями.

Он подходит к гирям, медленно поднимает их, тяжело опускает на землю и удаляется за кулисы.

На сцену выбегает лилипут и, легко схватив обе гири, убегает с ними со сцены.

Никала отворачивается.

Он стоит у опустевшей клетки жирафа.

Пустынное каменистое плоскогорье.

Внизу знойная голая долина. По долине уходит вдаль караван верблюдов.

Никала стоит на возвышенности.

Внизу течет Кура, и паром удаляется по ней к пустынному берегу.

IV. ЖЕЛТЫЙ ЛЕВ

Духан.

В духане двое — Нико и Бего.

Бего суетится у стойки.

Никала за столом. Перед ним стакан вина. Он неподвижно смотрит на него.

Никала надломлен.

— Что ты уставился на стакан, Никала? Выпей, и все,— говорит Бего.

— Бего, друг, интересно, много ли вина отпущено на мою долю. Может, выпить его поскорее — пусть сразу подточит мою жизнь, или пить его медленно, не спеша, и тянуть эту лямку подольше? Трудно решить, что лучше, я все время думаю об этом.

— Пей, дорогой Нико, пей, в этой жизни надо пить, чтобы идти в ногу с ней. И в гору с ней вместе лезть и под гору катиться вместе, без этого не выдержишь ее превратностей.

— Знаю, Бего, но не получается у меня, как у других. Застрял я комом в горле у жизни, ни проглотить меня не хочет, ни оставить в покое.

— Надо жениться, Нико. Жена за тобой присмотрит, дети пойдут, и жизнь не пройдет бесследно.

— Уже нет сил обзаводиться семьей. Ни жены не хочу, ни детей, довольно с этого злого мира и того, как он мучит меня. Пойду пройдусь по саду.— Опрокидывает в горло стакан и уходит.

Поляна. Трава, полевые цветы. Никала ходит, наклоняется, разглаживает лепестки цветов. Идет к раскидистому дереву, садится под ним.

По дороге приближается арба с навесом. На передке сидит седобородый старик и погоняет волов.

Никала следит за арбой. Арба поравнялась с ним, и он видит на ней красивую грузинку с грудным младенцем, которого она кормит. За арбой семенит привязанная овечка.

Никала с восхищением наблюдает библейски величавую картину. Потом закрывает глаза и когда открывает их — арба уже далеко.

Он вскакивает, бежит обратно к трактиру.

— Вина мне, Бего, задыхаюсь!

Наливает. Пьет.

Наливает еще. Пьет.

Наливает еще. Пьет.

Срывается с места, идет в угол и падает как подкошенный.

Спит Никала, укрытый мешками.

Уснул Бего, притулился к стойке.

Спит шарманщик, положив голову на шарманку.

Спит старик — аробщик под арбой у обочины.

Спит на арбе мать с ребенком.

Спит цыганка в объятиях возлюбленного, рядом валяется гитара.

Спит паромщик на пароме.

Спит девочка, и с ней рядом ягненок с красным бантом на шее.

Никала завернулся в старые-старые мешки.

Духан.

Два художника стоят у картины «Князь с рогом в руке».

— Это одна из лучших его картин. За нее не жаль заплатить тридцать рублей. На ней князь Гулбат Чавчавадзе. Он за одним обедом выпивал ведро вина,— говорит духанщик.

В духан входит Шавуа.

Он мрачен и нетрезв.

Направляется прямо к художникам, встает между ними. Француз записывает что-то в своем блокноте. Шавуа косится на него.

— Что, французы, не нравятся вам картины нашего Никалы? Наверно, у вас в Париже лучше рисуют. Ну и поезжайте туда, к себе!— Хватает обоих за шиворот и хочет столкнуть их друг с другом.

Француз ловко поддает ему в подбородок. Шавуа пошатнулся и ударился о край стола. Бросается на него. Сидящие за столом удерживают разъяренного Шавуа.

— Пустите меня! Убью, морды им расквашу!..

Он вырывается, опрокидывает стол и выбегает вон из духана.

— Вот какой — выпьет, зверем делается, а так он просто ангел,— заискивающе говорит духанщик.— Он ведь друг бедного Никалы.

Никала выводит кистью на белой стене большие буквы:

М О Л О Ч Н А Я.

По улице, размахивая длинными руками и пошатываясь, бредет Шавуа, что-то бормочет.

Он поравнялся с Никалой.

— Никала, ты помнишь Шавуа?

Никала продолжает писать.

— Что с тобой, Вано, кто обидел?

— Умер Вано, нет его больше! Вот иду сейчас выпить за упокой его души. Хороший парень был когда-то... А теперь, если даже захочешь меня рисовать,— не дамся. Не хочу, чтобы ты рисовал меня таким. Ты понял меня, Никала, друг?..

Никала подходит к нему. Шавуа махнул рукой и, шатаясь, побрел дальше.

Идут два художника. С ними мальчик. Мальчик указывает пальцем на Никалу.

Подходят к Никале.

— Здравствуйте!

— Здравствуйте! — с достоинством кланяется Никала.

— Долго же мы вас искали. Обошли весь город.

Никала кончил работу, вытер краску с рук и повернулся к ним.

— Это художник из Парижа. Он в восторге от ваших картин.

— Из Парижа?..— удивленно и растерянно переспрашивает Никала, глядя на иностранца.

— Да, мы художники,— подтверждает русский.

— Художники, говорите? И вам нравятся мои картины?

— Мы просто в восторге! Мы были везде, где только можно найти ваши картины. Знаете ли вы, что вы большой художник. Много успели...

— Много?..— хмурится Никала, с недоверием поглядывает на них.— И вам нравятся мои картины, да?

— Весь мир узнает о художнике Пиросманишвили... не так ли?

Нико взволнован, молчит.

Панорама улицы. Проходит муша с тяжелой ношей на спине.

— Да, вот так... Нико Пиросманишвили!.. — словно прислушиваясь к себе, произносит Никала.

Погребок.

На стенах картины Никалы.

За столом сидят Никала и Ушанги. Они слегка пьяны.

— Пойдем, Ушанги, пойдем с тобой искать могилы царицы Тамар и Руставели. Правда, ведь мы найдем, Ушанги?

— Пойдем, когда у нас будут деньги.

— Ты хорошо помнишь дорогу туда?

— Ну как же, помню, разве можно забыть это.

— Посмотреть бы мне, какие у них гробницы,— говорит Никала,— поглядеть бы долину, над которой никогда не заходит солнце... Выпьем за них, выпьем еще раз!

Он поднялся, взял стакан с вином, покачнулся, Ушанги поддержал его.

— Не хочу умирать, Ушанги, не хочу теперь смерти. Хочу еще поглядеть на божий свет. И в Москве теперь меня знают, и в Петербурге, и в Париже. Значит, не зря я жил.

В трактир спускается рослый мужчина в черкеске.

Все замолкают, выжидающе смотрят на него. Вошедший окинул взглядом присутствующих.

— Который из вас Пиросманишвили? — густым басом спрашивает он.

Все обернулись к Никале.

Никала пьян. Его поддерживает Ушанги.

— Вот и пришли за мной,— проговорил Никала.

Большая, богато убранная комната, мягкие кресла, высокие сводчатые окна. На окнах пурпурные занавеси из плотной дорогой ткани. В комнате собралось человек двадцать. Среди них знакомые нам француз и русский. Один из них подходит к окнам, раздвигает занавеси.

Посреди комнаты неловко стоит высокий Никала. На нем серый поношенный костюм, в руке фетровая шляпа. Рядом с ним красивый мужчина средних лет, хорошо одетый, с толстой книгой. Он кладет руку на плечо Никале и, мягко, доброжелательно улыбаясь, говорит:

— Господа, сегодня в гостях у нас Нико Пиросманишвили, художник...

К стене прислонены картины Никалы: «Семейная компания», «Кутеж у двухэтажного дома», «Продавец дров», «Жираф». Над ними на стене висит копия с чьей-то картины в богатой золоченой раме.

Где-то вспыхивает сдержанный смешок, Никала поворачивается.

У картин Никалы стоит группа людей. У одних на лицах недоумение и недовольство. Другие с интересом рассматривают картины.

Снова доносится смешок. Никала опять поворачивается.

— Им расписаны многие духаны, он нарисовал много интересных вывесок.

Плотный мужчина сидит на диване и зевает.

В углу сидит художник и рисует шарж на Никалу и стоящего рядом мужчину с книгой.

На карикатуре Никала изображается одетым в мешковину. На мольберте у него картина «Жираф».

— Олени, жирафы, львы, медведи!

Снова раздается смех. Никала опять поворачивается и долго смотрит на свою стоящую у стены картину «Жираф».

Рядом с карикатуристом стоят двое и улыбаются.

— Вот о чем я хотел сказать вам, господа!..— говорит господин с книгой в руке и, повернувшись к Никале, доброжелательно продолжает:

— Вы заходите к нам почаще, мы поможем вам.

Никала отвечает благодарной улыбкой.

— А сам он ничего не хочет сказать нам? — раздается голос из зала.

Никала беспомощно смотрит на стоящего рядом.

— Внимание! — раздается голос фотографа, который собирается сфотографировать Никалу.

Никала удивленно поворачивается к нему. И в это время щелкает покрытый черной материей аппарат на треножнике.

Никала отводит глаза и говорит:

— Вот что нам нужно, братья: посредине города, чтобы всем было близко, нужно построить большой деревянный дом, где мы могли бы собираться. Купим большой самовар, большой стол, будем пить чай и говорить об искусстве...

На голом каменистом склоне стоит огромный дощатый дом, покрытый черепицей. На широкой плоскости бокового фасада высоко в углу ютится крошечное оконце, а посредине фасада небольшой резной балкончик, похожий на орнамент. Из трубы над домом поднимается густое облако белого дыма.

Этот странный дом явно непригоден для жилья. Чувствуется, что там что-то иное.

Десять человек в европейских костюмах направляются к дому.

Вечереет.

Впереди группы идет Пиросманишвили.

Словно ворота раскрываются обе створки двери.

В доме ночь.

Никала вводит художников в дом.

Перед ними открывается ночной пейзаж, залитая лунным светом опушка леса. На опушке пасется неоседланный белый конь.

Группа художников входит в густой лес. Тишину нарушает лишь звук их шагов. Изредка слышен то крик совы, то тихий шелест деревьев, то далекий гудок паровоза.

В лесу стоит домик, за его окнами чудится неясный свет.

Группа приближается к окну. В окно видна долина, залитая дневным светом, вся усеянная пнями. Там и сям видны пестрые навесы, под которыми лежат ортачальские красавицы.

Через реку положен узкий бревенчатый мост без перил. Группа художников во главе с Пиросмани проходит по мосту.

На зеленом лугу вымощенный булыжником участок мостовой. На мостовой стоит дворник и удивленно, широко раскрыв глаза, смотрит на необычных гостей.

Художники идут мимо.

Дворник, преодолев оцепенение, сходит с мостовой на зеленую лужайку и следует за ними.

Ночь. Двор окружен старой стеной, заросшей, затянутой мхом. Художники обходят вокруг стены. В ночи звучит страстная молитва отшельника Георгия.

В мелкой воде, закатав брюки до колен, стоит рыбак в красной рубашке.

Вечер. Перед белым духаном фаэтон. В коляске компания. У входа в духан стоит духанщик с кувшином в руках.

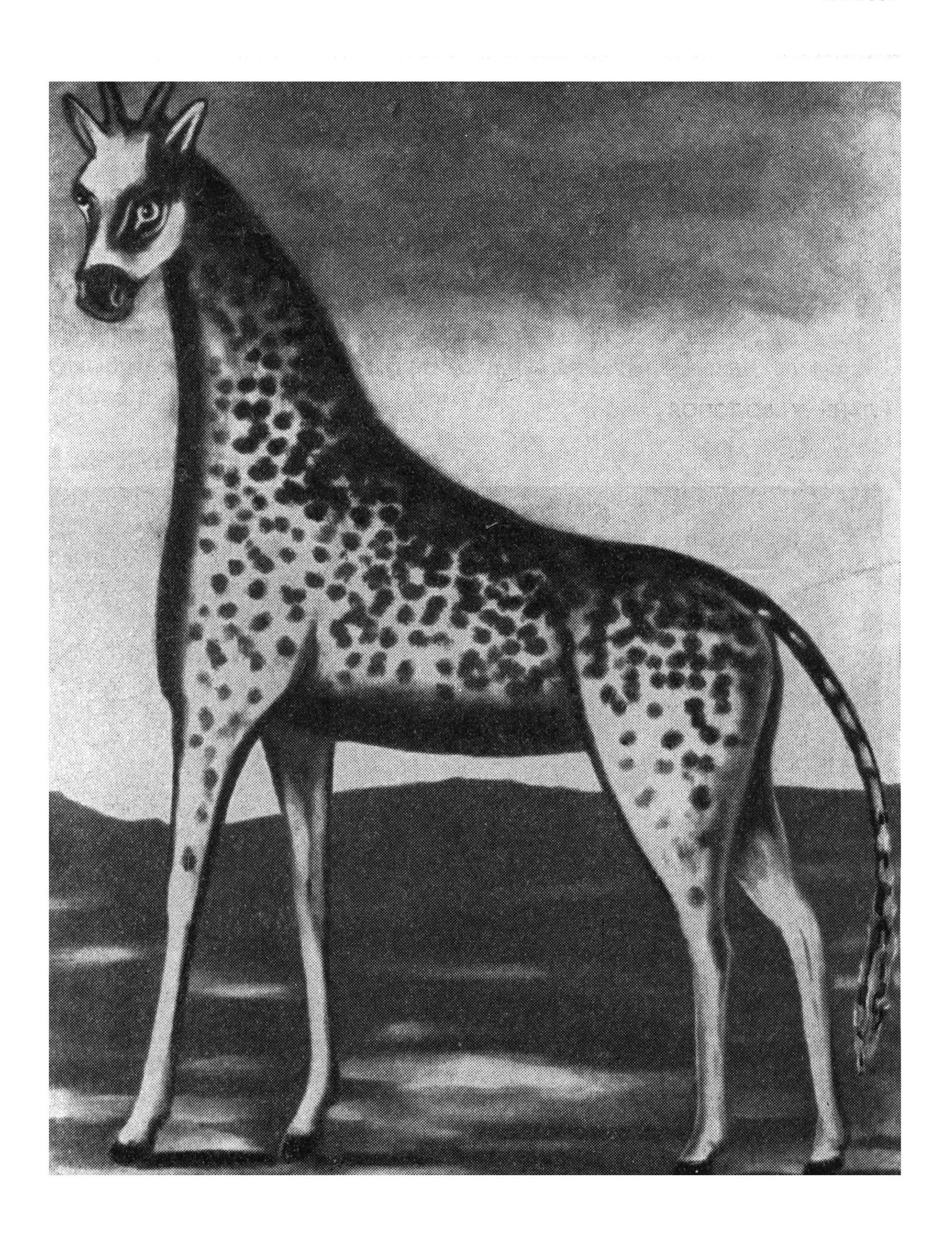
На фоне неподвижных картин часто проходит девочка с белым ягненком на веревке.

За группой художников, поодаль, бредет дворник. Он не решается подойти и наблюдает за ними издали.

Комнаты. В комнатах застывшие олени, львы.

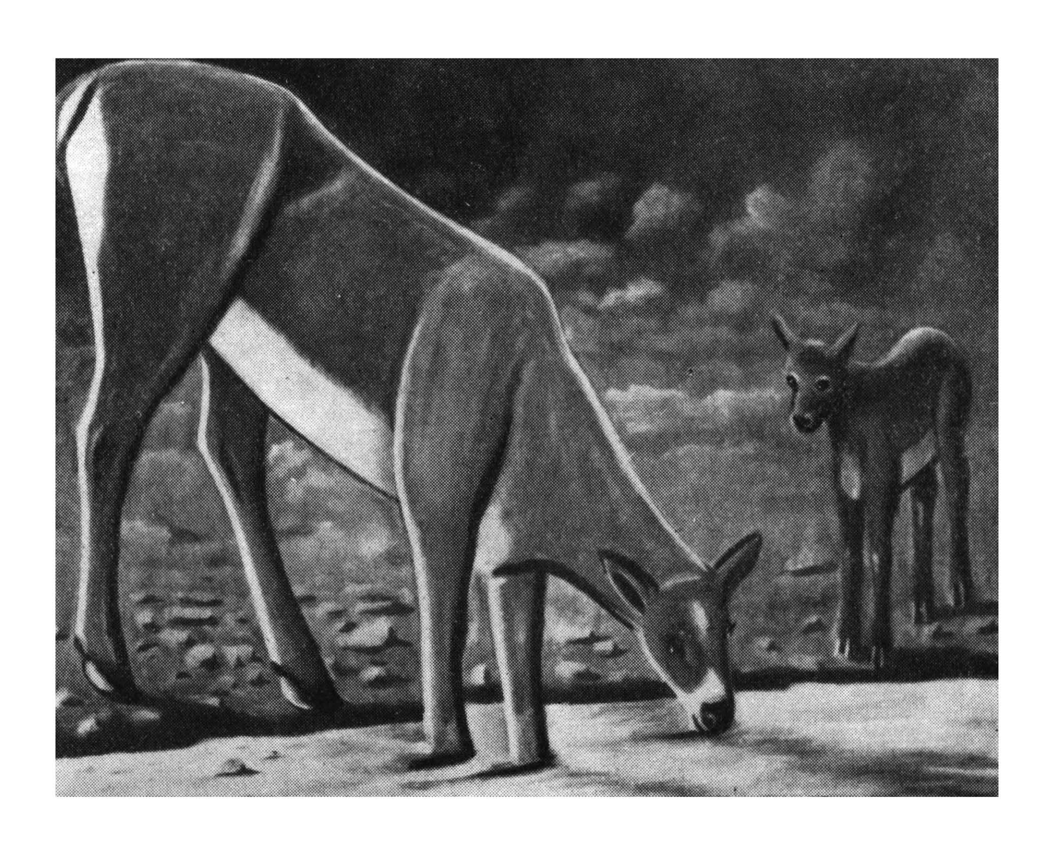
Широкий деревянный балкон: На столе чашки, большой сверкающий самовар.

ЖИРАФ



ПИР ВО ВРЕМЯ СБОРА ВИНОГРАДА

ЛАНЬ У ВОДОПОЯ



С балкона открывается вид на широкую медленную реку. Виден отвесный, крутой противоположный берег. Высоко над скалой лепятся в ряд дома с деревянными балконами. Художники сидят за столом и пьют чай. Им прислуживает красивая ортачальская девица.

Другая комната. У окна стоит Никала, внизу видны крыши Тбилиси, в глубине между ними просматриваются мощеные улицы, по которым идут люди, едут кареты, арбы. Наш взляд задерживается на одной из улиц. Мы видим детишек, окруживших какого-то мужчину. Они налетели на него как мухи, кричат, бросают в него камнями. Мужчина гонится за ними, но не может поймать.

Перед художниками раскрываются двери, и они видят пейзаж, залитый ярким лунным светом. На пригорках, под навесами и шатрами, кутят. Кутят князья, купцы, крестьяне, рабочие и ремесленники. Вино и еду разносят официанты в черных сюртуках с полотенцами через плечо. Кутят и на реке, на плотах. На лужайке к дереву привязан медведь.

Поодаль, отдельно от кутящих, сидит Никала. Перед ним миска с фасолью и рюмка водки. Цепочка фигур в черном медленно движется вдоль скалы по узкой тропинке.

Вид сверху.

Группа тянется по дну тесного ущелья направляясь к выходу. У выхода из теснины сквозь узкую скальную щель бьет яркий сноп света. Фигуры медленно выходят из тьмы на свет, а бредущий за ними дворник останавливается, словно застрял в проходе и не в силах преодолеть его.

Высокогорные пастбища в Южной Грузии.

Синее безоблачное небо.

Никала идет по зеленому взгорью. В руках у него чемодан. На крышке чемодана нарисован человек в цилиндре.

Шагает Никала по зеленому ковру, беззаботный, вольный, иногда останавливается, смотрит с высоты на однообразные холмистые просторы.

Никала идет по берегу прозрачного горного озера.

Озеро медленно отходит назад, теряется за холмом. Никала присел на край валуна.

Надо быть очень легким, чтобы идти по этим лугам.

По лужайке бегает, кувыркается босоногий мальчуган в латаной одежде.

На склоне горы пасется отара красных овец. Их сторожит красный чабан.

Прыгает мальчуган. Вдруг застывает на косогоре и смотрит на зеленые дали в голубой дымке.

На другом склоне раскинулась черная отара. Черную отару сторожит черный пастух.

Мальчуган опрокидывается навзничь, вглядывается в небесную синеву, глаза его увлажняются. На склоне пасется белая отара. Белую отару пасет белый пастух.

Мальчуган бежит вдоль высокой ограды старинной крепости. Бежит через дубраву, поросшую вековыми дубами.

Бежит мимо виноградника.

Женщина протягивает мальчугану кисть винограда.

Навес из виноградных лоз. Под навесом огромная давильня, заваленная виноградом. Плотный, рослый мужчина в закатанных выше колен штанах давит виноград.

Мальчуган пробегает мимо.

Берет из рук дедушки глиняный кувшинчик с молодым незабродившим вином. Запрокидывает голову, пьет, вино льется ему на грудь.

Дедушка с мальчиком под виноградным навесом, рядом валяется пустой кувшинчик.

Дедушка с внуком поют. Мальчик фальшивит. Дедушка добродушно улыбается:

— Медведь тебе на ухо наступил! — журит он внука.

Мальчуган виновато поднимает глаза на деда.

Мальчуган бежит по проселку.

Двор Пиросманишвили. Мальчуган стоит во дворе...

Из дома выходят сестра, зять, их дети.

— Смотрите, Никала приехал!

Посреди двора стоит Никала. В руке у него чемоданчик, на крышке которого изображен человек в цилиндре. Его окружают дети, трогают чемодан, водят рукой по картинке.

— Никала, братец, где ты пропадал? — причитает Фефо.

У Никалы слезы набегают на глаза.

— Входи, Никала, отдохни! — приглашает его зять.

Небольшая комната. Никала осматривает стены.

Он в окружении всей семьи.

— Сестра, хочешь я украшу эти стены...

На балконе собралась детвора. Дети заглядывают в комнату — в двери, в окна, в щели.

— Таких рисунков даже в нашей церкви нет,— говорит мальчуган.

Стены в комнате расписаны: «Девочка с воздушными шарами», «Фаэтон у духана», «Фуникулер», «Пьющая лань».

В центре комнаты стоит Никала, вытирая краску с рук, и смотрит на свои картины.

На балконе стол. На столе самовар. Фефо, Никала и муж сестры пьют чай.

Мимо дома проходят две женщины.

— Смотрите, пожалуйста, изволят пить чай, точно дворяне!— говорит одна другой.

Виноградники.

Посредине виноградника высится пугало, в рваном пиджаке раскинутые руки, на голове широкополая рваная фетровая шляпа.

По винограднику идет Никала. Он поравнялся с пугалом, дружелюбно посмотрел на него, снял шляпу, поздоровался:

— Здравствуй!

Гумно.

Молотят хлеб, веют. На току кружится молотильная доска, которую тянут волы. На доске стоит мужчина. Никала подходит ближе. Здоровается.

— Слезай-ка ты с колесницы, дай и мне проехаться! — шутит он и становится на молотильную доску.

При первом же толчке падает. Все вокруг хохочут.

Он встает, смеется, отряхивается.

Никала сидит у окраины села на пригорке. Внизу по дороге идут арбы. Возвращаясь от родника, женщины и дети проходят с полными кувшинами мимо Никалы.

Он замечает бывшую «суженую» в окружении детей.

— Это все твои? — весело говорит Никала, поднимаясь ей навстречу.

— Все мои, Никала! — отвечает она с доброй улыбкой.

— Вот оно как!.. Дай бог тебе вырастить их на радость матери! — говорит Никала и гладит мальчика по голове.

Женщина идет дальше. Никала с грустью смотрит вслед.

Внизу по дороге тянутся крытые паласом арбы, проезжают всадники. Никала еще раз оборачивается, смотрит на свою деревню и спускается по склону.

Никала идет по дороге. На арбах женщины, дети. Они едут на престольный праздник. Гонят скот для жертвоприношения. Весело, шумно вокруг.

Престольный праздник.

Храм на взгорье. Впереди огромная, пологая площадь, покрытая густой травой. Люди ходят группами, сидят прямо на траве вокруг расстеленных скатертей, на которых разложены мясо, зелень, сыр, бурдюки с вином. Тут же варят хинкали, жарят шашлыки. Играют доли, в кругу танцуют. Подвыпившая компания с азартом следит за боем баранов.

Никала ходит по этому празднику, вступает в разговор, подсаживается к компаниям, пьет вино, люди пьют за его здоровье, разглядывают чемоданчик с изображением мужчины в цилиндре, хлопают его по плечу. Никала среди своих, среди друзей, он доволен.

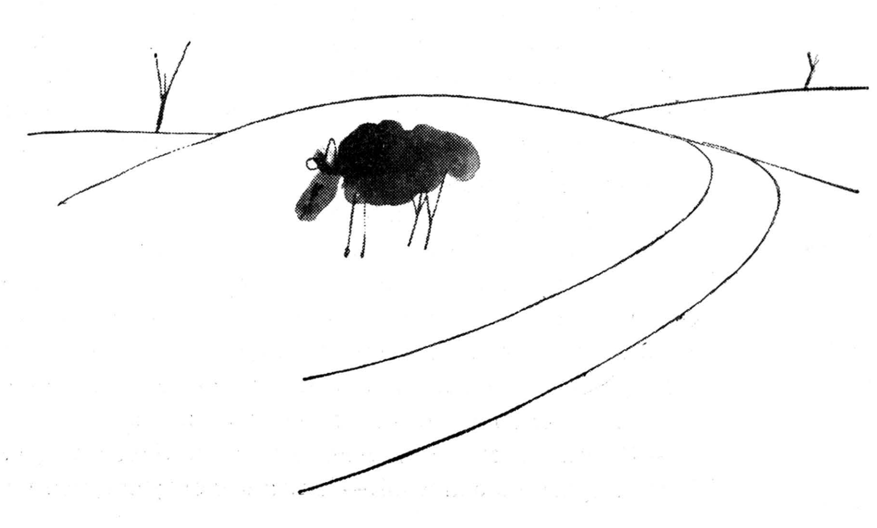
Приближаются сумерки. Никала бредет дальше, переходит по мостику через ручеек. Перед ним распахивается даль, и на горизонте вычерчивается силуэт города.

За поворотом, под горой, разбойники остановили всадника и грабят его.

Город. Облачный день. По городу ходят притихшие люди. Девочка держит в руке веревку, но ягненка нет. Девочка ищет его.

Где-то под лестницей стоит дрожащий ягненок.

Никала идет по улице. Перед ним, пошатываясь, бредет Шавуа. Никала догоняет его, кладет ему руку на плечо.



— Шавуа!

К нему поворачивается незнакомое лицо. Никала в недоумении застывает.

— Чего тебе? Я не Шавуа,— говорит незнакомец.

Винный подвал.

Никала стоит на ступеньке лестницы, ведущей в подвал. Никто не обращает на него внимания. И он никого не знает здесь. На стенах нет его картин.

Другой подвал. В углу одиноко сидит Никала, рядом за столом дремлют кутилы.

В подвал спускается некто, очень похожий на Ушанги.

Никала оживляется, поднимается навстречу, манит его рукой. Тот подходит. Но нет — Никала обознался.

Духан. За стойкой суетится Бего. Никала подходит ближе. Но нет — это не Бего.

Никала выходит из духана и садится под большое ореховое дерево.

По дороге, скрипя, едет крытая арба. Седобородый старик подгоняет волов.

Никала пристально смотрит на арбу. На арбе больше не сидит молодая мать с младенцем на руках. Никала опускает голову. Прикрывая лицо ладонью, глухо говорит:— Куда все скрылось?..

Никала идет по узкой, как коридор, улице. На него оборачиваются прохожие. На балконах домов и в окнах люди. Полная тишина. В конце улицы за накрытым столом, в ряд, как судьи, сидят трое: Бего, Ушанги и Шавуа.

Никала приближается к ним. У стóла разлеглась большая белая кавказская овчарка. На столе зелень, рыба, продолговатые хлебцы-шоти, большой глиняный кувшин с вином, стаканы.

Никала садится. За столом музыканты, негромко играют на дудуки.

Бего разливает вино.

— Что вы так смотрите, люди, какая-нибудь беда обрушилась на меня? —говорит Никала.

— Мы все ждем тебя, Никала.

Никала всматривается в их хмурые серьезные лица.

Ушанги в старой шинели уставился в одну точку. Он слеп.

— Никала, над тобой издеваются.— говорит Бего.

— Чем связываться с ними, с такими, лучше бы меня нарисовал,— говорит Шавуа.

— Ославили тебя на весь мир, нарисовали как кошку,— говорит Бего и показывает на белую стену.

Все, кроме Ушанги, повернули головы туда же.

На стене большими буквами написано: «МОЛОЧНАЯ». Перед стеной стоит Никала и держит, как кисть, вырванную с корнем толстую виноградную лозу. На нем мешковина без рукавов, и ноги до колен голые. Усы и борода кустятся, топорщатся на испитом, бескровном лице, волосы торчат дыбом.

Рядом с ним красивый мужчина с толстой книгой в руке. По другую сторону мольберт с холстом, на котором изображен жираф.

— Зачем вы подняли меня на смех. Зачем издеваетесь надо мной? — говорит Никала мужчине с книгой.— Чем я вас огорчил, чем помешал? Сами звали меня, обе-

щали гору счастья, я ничего у вас не просил. Я буду пахать и сеять так же, как пахал и сеял до сих пор. У меня хозяев не было и не будет.

— Ведь и меня с тобой рядом нарисовали, Никала.— говорит мужчина с книгой.

Никала подходит к мольберту, снимает своего «Жирафа» и в той же мешковине подходит к «судьям».

— Рисовал так, как рисовалось мне. Святой Георгий с плетью стоял надо мной... Разве не так было, спрашиваю я вас, друзья мои, Бего, Шавуа... Кому же я мешал? Или ты, брат Ушанги, кому же мешали глаза твои, которыми смотрел ты на божий свет?.. Значит, теперь в этой мешковине должен я находиться до конца дней своих?— Никала трогает рукой дерюгу.— И ее стыд будет натирать мне шею?

За Никалой гонятся уличные мальчишки, облепляют его как мухи, издеваются, швыряют в него камни. Никала кидается то к одному, то к другому, хочет поймать, но они увертываются. Вот он схватил одного мальчонку. Мальчик плачет, Никала держит его за плечики.

— Что ты, маленький, чего плачешь?

— Отпусти, дяденька, больше не буду.

Никала отпускает его.

По улице идет похоронная процессия. Впереди несут черный гроб на плечах. Хоронят Шавуа — Черного Вано. За гробом идут Бего, Никала, слепой Ушанги и другие друзья.

Процессию встречает новая группа людей. Они сменяют тех, кто несет гроб. Затем еще одна группа встречает их по пути и опять сменяет несущих гроб...

Последний подъем перед кладбищем. Надгробные камни, памятники. У могил родня: мать оплакивает сына, солдат друга, возлюбленная любимого.

Под похоронную музыку дудуки и зурны гроб опускают в раскрытую могилу.

Стучат о гроб комья земли.

Заполняется могила.

Вокруг нее теснится народ. Прибывают новые и новые партии людей. Волокут могильный камень. Неистовствует музыка. Разливают вино по стаканам.

Окропляют могилу. Пьют.

Мальчишки с кувшинами снуют в толпе, снова и снова разливают вино.

Руками берут из котла кутью, едят. Кто-то разбил огромный кувшин с вином о чужой могильный камень.

Бего, Ушанги и Никалу толпа оттеснила от могилы. Перед ними спины, спины, спины.

Никала, ошеломленный, смотрит вперед.

Кто-то сует стакан с вином в руку Бего.

— Вставай, Шавуа, брат, твои друзья — Ушанги, Бего — пришли к тебе и Никалу привели с собой. Он нарисует тебя,— говорит Бего.

Никала в своей холодной сырой подлестничной каморке. Сидит на сломанном стуле. У стула вместо четвертой ножки — кирпич. Никала склонился над керосинкой и собирает на стекло копоть для черного грунта. Ящик из-под кускового мыла служит ему столом. На ящике керосиновая лампа с нечищенным стеклом. Там же валяются засохшие кисти, черепки для разведения красок. На стене — деревянная

полка, на ней стакан, пустая бутылка и черствый кусок хлеба. В углу ведро с чистой водой. Под покатым сводом стоит коротенький деревянный топчан, на нем старый свалявшийся тюфяк, прикрытый овчинным тулупом.

Никала думает о чем-то своем. Время от времени у него вырывается глубокий стон.

В дверь стучат.

Никала открывает. У порога стоит молодой художник, мы видели его на собрании. Он в чистом, ладно пригнанном европейском костюме. Никала с недоверием всматривается в него.

— Другом пришли вы ко мне или врагом? — сдержанно спрашивает.

— Почему мне быть вашим врагом,— улыбаясь, говорит гость,— я пришел другом.

— Прошу, входите! — слегка смущаясь, приглашает Никала.

— Присаживайтесь, — указывает он на трехногий стул.

— Не беспокойтесь, я ненадолго.

— Вот мое жилье... Чем бы вас угостить?.. Может, хлеба отведаете. Прошу вас — Он берет с полки ломоть хлеба.— Воды, может, выпьете, свежая, холодная... Лимонада нет.

— Спасибо, не хочется.

— Помните, как я был у вас, художников,— неожиданно спрашивает Никала.— Так и не понял я до сих пор, хвалили вы меня или бранили. Должно быть, бранили, раз нарисовали меня в газете, как драную кошку.

Гость смущенно ежится, хочет что-то сказать.

— Нет, я не злопамятный,— продолжает Никала,— по правде говоря, я уже забыл об этом... Только дерюга, в которую вы меня нарядили, все еще трет мне шею.

— Дорогой Нико, вас все помнят, любят. Мы искали вас повсюду, но вы часто пропадаете,— говорит гость.

— Вы говорите — помнят меня и даже любят? Да и зачем ненавидеть меня, зла никому я не делал. И они художники, и я художник. Только я по-своему рисую. Все духаны в Тбилиси разрисованы мною. Сколько бы ни рисовать, а все еще есть что рисовать. Разве один художник может помешать другому? Я оленя рисую, пьющего воду, а другой пусть напишет косулю, или льва у источника. Чем олень хуже льва или черное хуже белого?.. Я люблю восход солнца и радуюсь ему, легче становится на душе, а бледный лунный свет печалит меня. Теперь скажи-ка мне, брат, почему мое солнце я должен предпочесть моей луне?

Никола замолчал, застыл.

— Имя ваше Ладо, не так ли? — встрепенулся Никала.

— Да, Ладо.

— Ладо, дай я нарисую тебя.

Ладо взволнован, он поднимается.

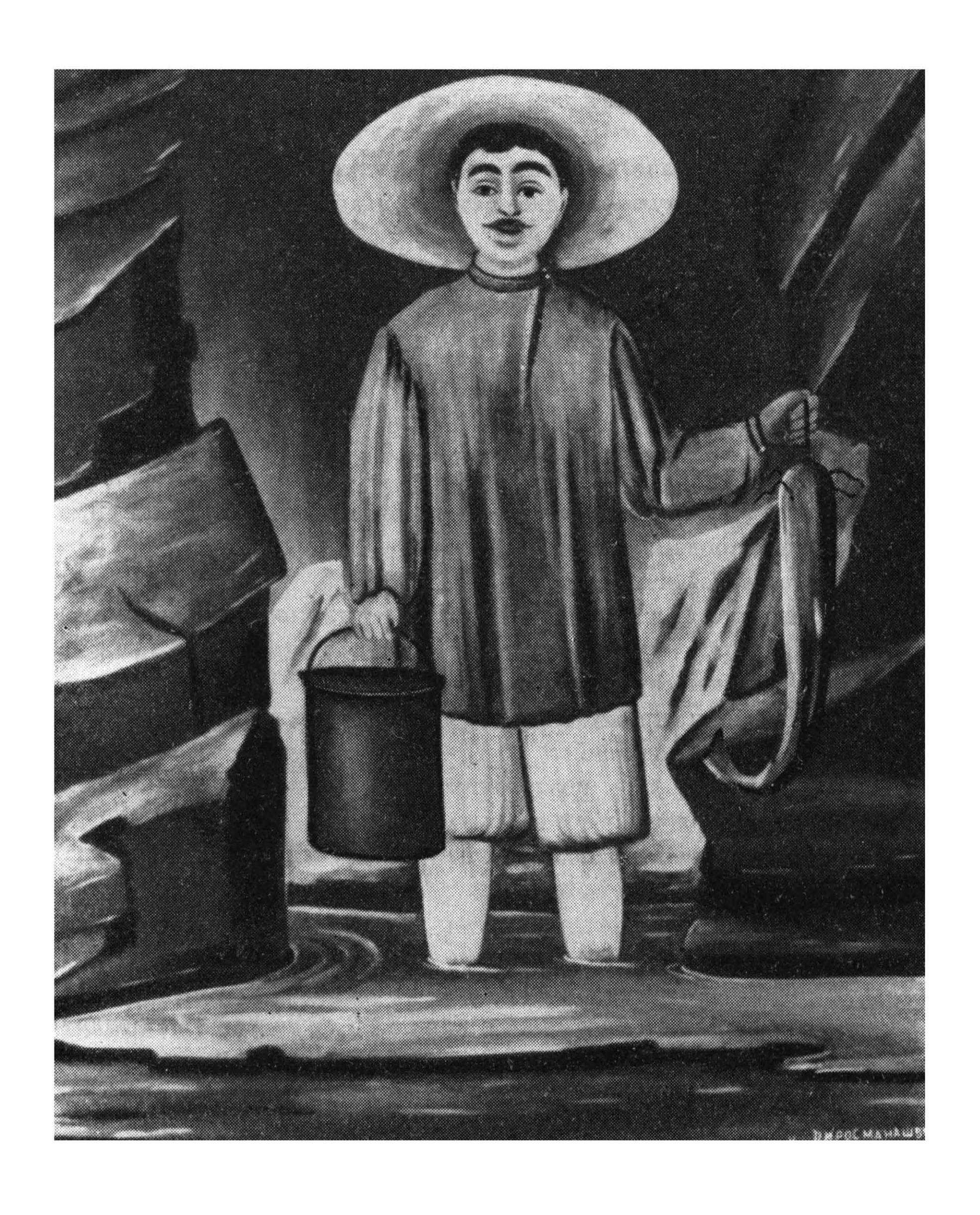
— Потом как-нибудь. Не буду вас больше беспокоить.

— Потом? А если я вдруг пропаду?..

Ладо достает деньги.

— Это художники немного прислали вам,— говорит он.— Вы можете купить краски, кисти, а теперь разрешите уйти.

Никала нахмурился, поник.



РЫБАК СРЕДИ СКАЛ

— Всегда один... Побудьте со мной еще! — И потом вдруг оживившись. — Нет, нет, пошли в трактир, я вам покажу одну свою картину.

Никала и Ладо спускаются в трактир. Здесь знакомый шум. Играет шарманка. Никала окинул взглядом стены. На одной стене белеет пятно на месте снятой картины.

— Исчезла! — грустно улыбается Никала.

Берет под руку Ладо, подходит к стойке.

— Налейте нам по стакану лучшего вина, мне и Ладо, художнику, моему другу и брату.

Трактирщик наливает вино, ставит на прилавок тарелки — по куску сыра, хлеба и зелени.

— Ты все же продал мою картину? — спрашивает Никала.

— Продал, дорогой, продал. Что было делать, пристал ко мне один русский приезжий, продай, говорит, я и продал.

Нико чокается с Ладо.

— Ничего, лишь бы мы хорошо писали, а они всегда сумеют продать. Выпьем.

Они пьют.

— Я должен уйти, Нико!..— говорит Ладо.

— Не уходи, прошу тебя. Мне хочется побыть с тобой, с человеком искусства.

Ладо задерживается.

— Нет, лучше иди, поздно уже.

Никала провожает его до выхода.

Ладо поднимается по лестнице. Обернулся и увидел, что Никала стоит внизу и смотрит ему вслед.

Зима. Идет снег.

Никала идет по улице в заплатанном тулупе, вокруг шеи старое полинявшее кашне, на голове широкополая шляпа. В руке у него чемоданчик.

Вдруг он останавливается. Он возле дома, давно им покинутого. У дома, где впервые почувствовал любовь. Как же мог этот дом очутиться здесь, в городе? Он пробует войти, дергает ручку двери. Никто не открывает. В доме никого нет.

Подходит к окну, заглядывает. В комнате, убранной коврами и вышивками, в глубоких креслах сидят Ефросинья и Анна. Перед ними стоит молодой Никала, на тахте сидит Елисабед, предмет его первой любви, равнодушным холодным взглядом смотрит на него.

Никала отходит от окна. Бредет дальше по зимней улице.

Февраль, снег тает, на улицах лужи.

Никала в старом костюме, в шляпе и кашне, идет по улице. В руках чемоданчик.

Навстречу идет Димитрий, его компаньон по молочной лавке. Димитрий в трауре, он мрачен, постарел.

Никала прячется за телеграфный столб.

— Почему ты скрываешься от меня, крестный? — подходит к нему Димитрий.

Никала смущенно опускает голову.

— Где ты живешь, Никала, чем занимаешься?

— Не пощадила меня жизнь, а я тебя не пощадил, не сберег твоего доверия.

— Это все ничего, если бы бог оставил мне дочь, умерла моя Сона, твоя крестница.

Никала поник, отвел глаза.

— Не счастливая у меня рука... значит...— и пошел дальше.

— Никала! — кричит вслед Димитрий.

Никала махнул рукой.

Ночь. Идет дождь.

Никала стучится в дверь трактира. Он промок, ему холодно. Никто не открывает. Из трактира доносятся шум, звуки шарманки.

Никала бредет дальше по ночному городу.

В низком окне погребка видно, как за столом сидят Бего, Ушанги, Шавуа. Они все молоды. Среди них Никала со стаканом вина в руке говорит тост: «Люди, я нарисую вас...»

Никала переходит мост. Навстречу идет старик с зажженной свечой в руке. Никала приближается к нему и узнает слепого Ушанги. У него на груди висит доска с надписью: «Подайте слепому, Христа ради».

Никала опускает голову. Слепой проходит.

На столбе раскачивается фонарь, рассеивая тусклый свет по пустынной глухой площади. Моросит мелкий дождь, мостовая в лужах.

Под фонарем, с поникшей головой, стоит Никала.

— Значит, все уже было...

Подвал. Он заново отремонтирован, стены сверкают белизной. Посередине с чемоданчиком в руке стоит Никала. Кто-то снаружи запирает дверь на замок, щелкает ключ.

Голос снаружи. Никала, значит, мы условились — пока ты не распишешь все стены, я не выпущу тебя. Ты обещал.

Никала. Ты же сам видишь, что не гожусь я, руки не слушаются... Не тот я человек больше, гаснет во мне жизнь.

Голос снаружи. Не бойся, не отдадим мы пока нашего Никалу в тот мир, рано еще. До пасхи всего три дня, ты успеешь... В углу ты найдешь все, что тебе нужно, и еду и питье. Если не хватит, из окна еще подадим. Мы уходим, Никала, вся надежда на тебя, не подведи...

Слышны удаляющиеся шаги. Все замирает.

Никала швыряет чемоданчик на пол. Вываливаются краски, кисти.

У стены ящик. На нем лампа с чистым стеклом, на бумаге разложены хлеб, сыр, зелень, бутылка водки, в миске вареная рыба, другая миска с фасолью.

Никала садится и начинает разглядывать стены подвала.

Никала сидит в той же позе. На противоположной стене роспись «Натюрморт».

Никала склоняется к ящику с продуктами, берет бутылку с водкой, наливает и пьет.

Никала стоит посреди той же комнаты, вытирает краски с рук тряпкой, смотрит на стену. На ней роспись: «Кахетинский эпос».

Идет к ящику, наливает из бутылки остаток водки в стакан и пьет.

Ночь.

На ящике зажженная лампа. Никала поднимает лампу, подносит к стене. Из темноты выступает картина «Арсенальская гора ночью».

Утро.

В бутылке нет водки. Не осталось и еды.

Никала сидит у стены, из маленького окошечка напротив на него падает луч света.

Мимо окна бредут ноги и рядом посох.

Старик с посохом идет по улице.

Пробегает городской мальчик.

Мальчик бежит вдоль домов.

Навстречу идет хромой солдат, оставляя на мостовой следы крови.

Мимо солдата мчится коляска.

Коляска въезжает в ворота.

Из ворот выходит муша с тяжелой ношей на спине.

Мушу замечает женщина в окне, поливающая цветы на подоконнике.

Вода льется вниз, и капля падает на идущего мимо карачохели.

Карачохели вспыхнул и сердито посмотрел вверх.

Женщина улыбается ему.

Мимо карачохели пробегает собачка.

Собака пьет воду из приречной лунки.

Мутные воды Куры.

На берегу стоит девочка с овечкой на веревочке...

В Ортачальских садах под навесом кутит компания.

Один из собутыльников замечает в глубине сада девочку с ягненком на веревке.

— Друзья, мы забыли про Никалу.

Прекращается пение. Все встают из-за стола. Чья-то рука открывает дверь клетки, в которой сидит лисица. Лисица убегает.

Дверь закрыта на замок. Хозяин поворачивает ключ в замке и распахивает двери. За дверью стоит Никала.

Он выходит.

— Отпустите меня, я все сделал вам.

У всех смущенные лица.

Никала проходит мимо.

— Никала! — кричит ему кто-то вдогонку.

Он, не оборачиваясь, идет дальше.

Никала замедляет шаг.

Узкая мощенная булыжником улица.

Здесь живет Никала.

Улица пустынна.

Никала бредет, едва передвигая ноги, прислоняется к стене, тяжело вздыхает, роняет голову набок.

На мостовой вывернут один булыжник.

Никала подходит к двери своей каморки, потом поворачивается и долго смотрит вдаль, на улицу.

Какой-то высокий сутулый мужчина удаляется от него...

Никала спускается в свою каморку.

Останавливается посреди комнаты и оглядывает ее. Он видит керосинку со сложенными на ней стеклами, ящик из-под мыла, на котором стоит закопченная лампа, стул на трех ножках, засохшие кисти, топчан...

Смеркается.

Никала сидит на полу у стены. Он тянется к лампе на ящике, зажигает ее. В открытые двери светит луна.

Утро.

В двери врывается городской шум и яркий, сверкающий солнечный свет. Свет падает на лицо Никалы и слепит его. Он подвигается и, прищурившись, пристально смотрит на черную от копоти стену.

Наступает вечер.

Никала открывает глаза, оживляется. Зажигает керосинку и лампу, поправляет сложенные на керосинке стекла, разминает засохшую кисть, но она не поддается, и Никала откладывает ее в сторону.

Керосинка и лампа чадят, гаснут, и хлопья копоти, как черный снег, оседают на всем, оседают на руки Никалы.

Ясный день.

Узкая мощеная улочка подернута голубоватой дымкой.

По ней удаляется высокий сутулый мужчина. Навстречу ему в элегантном голубом платье идет актриса Маргарита. Они расходятся, не глядя друг на друга.

Каморка Никалы. В раскрытые двери он видит проходящую мимо Маргариту.

Тбилисские улицы и балконы полны народу.

Люди пестро и нарядно одеты. В руках у них пасхальные красные яйца. На балконах и на террасах кутят, пьют. Из распахнутых окон слышатся застольные песни, возгласы: «Христос воскрес», «Воистину воскрес».

В маленьком дворе, под огромным раскидистым деревом, заполнившим весь двор, стоит карачохели. У него в руках сверкающий кинжал, у ног дрожит белый ягненок с красным бантом на шее.

Девочка в домотканом платье сидит в углу двора под лестницей. На коленях у нее веревка. Девочка смотрит на веревку и плачет. Изредка она поднимает глаза на высокого мужчину с кинжалом, у ног которого дрожит ее ягненок.

Перед каморкой Никалы останавливается коляска.

Хромой коренастый извозчик спускается по ступенькам и стучит кнутовищем в открытую дверь.

В каморке полумрак. Заслышав шаги, Никала раскрывает глаза.— Кто там? — спрашивает Никала.

— Ты что тут делаешь? — говорит извозчик.

— Умираю,— говорит Никала.

— Ну, брось ты! Христос воскрес! Вставай!

Извозчик, поддерживая Никалу, выводит его из каморки и сажает в коляску. Садится на козлы.

Коляска трогается.

Пригород.

Возле духана стоят фаэтоны, там кутят извозчики.

— Стой!— кричат они.— Иди к нам и своего гостя приведи.

Извозчик оглядывается на бессильно обмякшего сзади Никалу и сходит с коляски.

— Он не может,— говорит он и направляется к кутящим.

Ему подают вино. Извозчик пьет. Оглядывается на коляску.

Кони тронулись с места, коляска медленно едет в гору.

Извозчик допивает вино и, прихрамывая, бежит за коляской. Коляска перевалила через горку и скрылась.

Площадь на берегу Куры.

На площадь выходит молодой Никала в черном костюме с белой гвоздикой в петлице. Он улыбается.

Два парня, в черной и красной рубашках, и с ними две деревенские девушки. Димитрий, компаньон Никалы, со своей дочерью и женой.

Здесь же повар князя Макашвили.

Прямо на мостовой мастеровые и ремесленники накрыли стол и пьют. Один из них говорит Никале:

— Благослови нашу трапезу, брат!

Никала подходит к ним.

— За вашу добрую компанию!

Вдали виден канатоходец, балансирующий на канате.

Налево за столом сидит одинокая женщина в красном платье. У нее в руках кружка с пенящимся пивом.

Проезжает лихой черкес.

Среди наполнивших площадь людей мы видим девочку в домотканом платье. В руке она держит конец веревки. Держась за другой конец, за ней бредет курчавый черноволосый мальчик.

Никала подходит к берегу реки, идет к переправе. Тут же Ушанги, Шавуа, Бего. Недалеко от них стоит одинокий черный гроб, в котором хоронили Шавуа.

— Нарисуй и меня, Никала! — с улыбкой говорит ему Шавуа.

— Нарисую, Шавуа, конечно, нарисую,— улыбается в ответ Никала.

На отплывающем пароме стоят Никала и паромщик-молоканин.

Паром удаляется от города, от белых куполов его церквей, от тесных крутых улиц, от городского шума.

На противоположном берегу сидит мальчик.

Паромщик бросает ему цепь, и мальчик прикручивает ее к приколу.

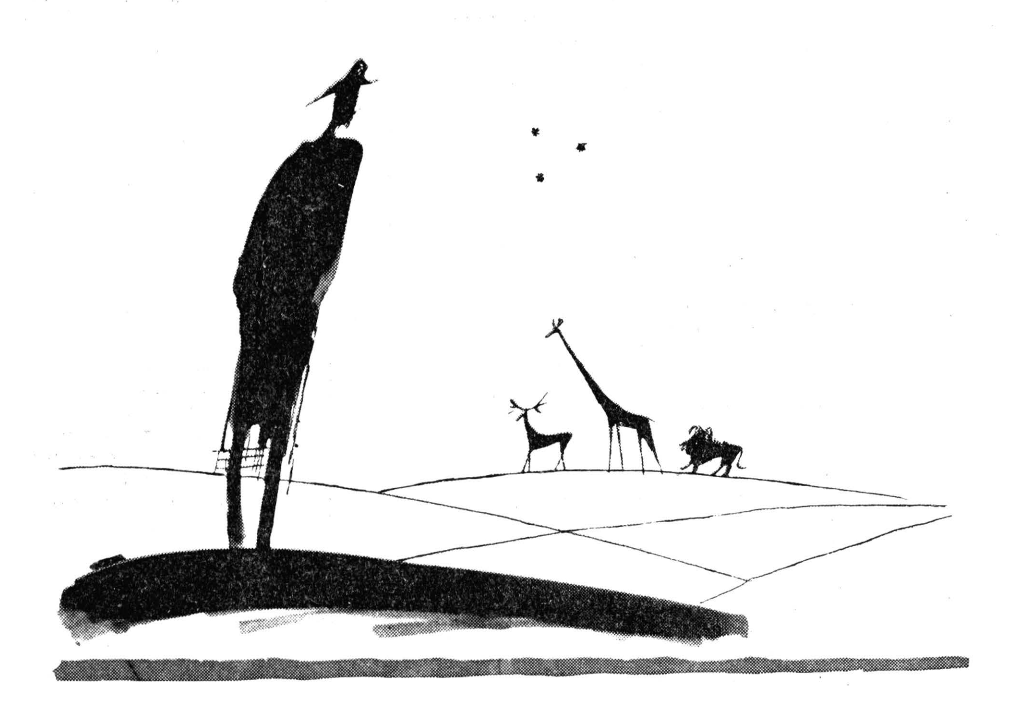
Никала сходит на берег и бредет между прибрежных валунов и скал.

Зеленые, мягкие пастбища.

Никала стоит на вершине холма. Внизу за глубоким оврагом — маленькое красивое кладбище. Снизу к кладбищу приближается коляска. За ней, прихрамывая, плетется извозчик. Коляска остановилась у вырытой могилы.

Никала напряженно, как бы вспоминая что-то, смотрит на эту картину, затем идет дальше и скрывается за зеленым холмом.

...Далеко, на зеленом бархатном лугу, видны жираф, белая, мирно пасущаяся корова и желтый лев.



Фильмография

КИНОСТУДИЯ «МОСФИЛЬМ»

«Дневные звезды» (по одноименной поэме О. Берггольц), 10 ч.

Автор сценария и режиссер - постановщик И. Таланкин; главный оператор М. Пилихина; художники: Н. Усачев, А. Макаров; композитор А. Шнитке; звукооператор Я. Харон; редактор О. Курганов; директор картины Л. Канарейкина.

В ролях: А. Демидова, А. Попов, К. Баранов, Т. Ленникова, Алла Малышева, Лена Борисова, И. Уфимцев, А. Игнатьев, В. Демидовский, Ю. Леонидов, Р. Гладунко, Н. Ургант.

В эпизодах: А. Грузинский, Г. Качин, Е. Максимова, А. Трусов, И. Жеваго, В. Кольцов, П. Савин, Н. Шацкий.

●

«Дачники» (по одноименной пьесе А. М. Горького), 10 ч.

Автор сценария и режиссер-постановщик Б. Бабочкин; режиссер Е. Скачко; главный оператор Н. Власов; главный художник К. Степанов; партия гитары С. Сорокин; звукооператор В. Костельцев; редактор О. Звонарева; директор картины Б. Федорец.

В ролях: Басов— Н. Анненков, Варвара — Р. Нифонтова, Калерия— Г. Егорова, Влас—Е. Ануфриев, Суслов — Б. Бабочкин, Юлия Филипповна— Э. Быстрицкая, Дудаков— Г. Куликов, Ольга — О. Хорькова, Шалимов — Е. Велихов, Рюмин — Н. Подгорный, Марья Львовна — Е. Солодова, Соня — Л. Щербинина, Двоеточие — И. Любезнов, Замыслов — А. Ларионов, Зимин — Г. Третьяков, Семенов — И. Пальму, Пустобайко —В. Котельников, Кропилкин — А. Грузинский.

В эпизодах: Е. Рубцова, И. Верейский, Б. Золодинов, С. Бернар, Л. Фомина, М. Велихова, О. Дидов.

ЦЕНТРАЛЬНАЯ СТУДИЯ ДЕТСКИХ И ЮНОШЕСКИХ ФИЛЬМОВ имени М. ГОРЬКОГО

«Верность матери», 9 ч.

Авторы сценария: З. Воскресенская, И. Донская; режиссер-постановщик М. Донской; главный оператор М. Якович; художник Б. Дуленков; композитор Р. Хозак; звукооператор А. Дикан; режиссеры: Е. Лунина, В. Павловский; редактор С. Рубинштейн; директора картины Г. Рималис, Д. Пробер.

В ролях: мать, Мария Александровна Ульянова — Е. Фадеева, ее дети: Анна — Н. Меньшикова, Владимир — Р. Нахапетов, Александр—Г. Чертов, Дмитрий — Ю. Соломин, Мария — Т. Логинова. Елизавета Васильевна Крупская—А. Москалева, Надежда Крупская—Э. Капустина, Прасковья Осьмихина — Н. Федосова, Павел Осьмихин — В. Шахов, Марк Елизаров —Г. Епифанцев, Горчилин—Ю. Быков, жандармский генерал — А. Цинман, полковник —В. Емельянов, управляющий — П. Тарасов.

●

«Такой большой мальчик», 9 ч.

Автор сценария Б. Рахманин; режиссер-постановщик М. Федорова; главный оператор А. Полканов; художник С. Веледницкий; композитор Е. Крылатов; звукооператор В. Ерамишев; режиссер Л. Острейковская; редактор А. Анфиногенов; директор картины А. Аборин.

В ролях: Коля — Алеша Жарков, Вера— З. Кириенко, Филипповна— Е. Максимова, учительница — Н. Зорская, почтальонша — Т. Мурина, отец И. Озеров, военком — Н. Смирнов, шофер—Л. Куравлев, Гера — Борис Гитин, Ритка — Элля Новикова, Олег — Олег Сиднев, Степка — Леня Халдей.

В эпизодах: В. Захарченко, Е Тетерин, Н. Самсонова, Г. Шаповалов, С. Шутов, В. Липпарт, Л. Матвеенко, В. Подвиг, Н. Горлов, З. Земнухова, М.Соболевская, Н. Борщов.

●

«Волшебная лампа Аладдина» (по мотивам арабской сказки), 8 ч.

Авторы сценария: В. Виткович, Г. Ягдфельд; режиссер-постановщик Б. Рыцарев; операторы: В. Дульцев, Л. Рагозин; художники: А. Анфилов, К. Загорский; композитор А. Муравлев; звукооператор С. Гурин; режиссер В. Лосев; редактор И. Соловьева; директор картины И. Морозов.

В ролях: Аладдин— Б. Быстров,царевна Будур— Д. Чоговадзе, Джин— Сарры Каррыев, Магрибинец— А. Файт, султан — О. Коберидзе, мать Аладдина— Е. Верулашвили, великий везирь — Г. Садыхов, наимудрейший — Г. Милляр, ночной сторож — Э. Биланишвили, Мубарак — В. Брылеев, Мустафа — Ю. Чекулаев.

В эпизодах: Б. Андреев, Я. Беленький, И. Вердин, Э. Геллер, Н. Горлов, И. Горджий, В. Масланцов, З. Мустафин, П. Мухин, Е. Пандул, С. Сафонов, Б. Светлов, Н. Семенцова, Ю. Шмагала, М. Щербаков, Н. Егин.

ЦЕНТРАЛЬНАЯ СТУДИЯ ДЕТСКИХ И ЮНОШЕСКИХ ФИЛЬМОВ имени М. ГОРЬКОГО (СССР) и ФИРМА «ДАЙЭЙ» (Япония)

«Маленький беглец», 11 ч., цветной.

Авторы сценария Андрей Битов, Эмиль Брагинский, Хидео Огуни; режиссеры-постановщики: Эдуард Бочаров, Тэйноскэ Кинугаса; операторы: Петр Катаев, Александр Рыбин, Кадзуо Миягава; художники: Петр Пашкевич, Такэсабуро Ватанабэ; композиторы Борис Карамышев, Эмин Хачатурян; звукооператоры: Дмитрий Белевич, Кимио Табита; продюсеры: Григорий Бритиков, Ма-

саичи Нагата; директора картины: Григорий Рималис, Роман Конбрандт, Ёндзиро Сайто.

В ролях: дети — Чихару Инаёси, Макико Исимару, Володя Быков, Таня Айнюкова; взрослые— Юрий Никулин, Мачико Кё, Дзюкичи Уно, Иван Рыжов, Инна Макарова, Кэнуцуи, Станислав Чекан, Эйдзи Фунакоси, Любовь Соколова, Мичиё Ясуда, Николай Граббе, Хироюки Ота, Виктор Чекмарев, Дзюн Фудзимаки, Эдуард Бредун, Микико Цубоучи, Юрий Саранцев, Юдзо Хаякава, Владимир Емельянов, Рейдзи Курихара, Николай Сморчков, Тайдзи Тонояма, Михаил Шуйдин, Хироко Мачида.

КИНОСТУДИЯ «ЛЕНФИЛЬМ»

«В городе С.» (по рассказу А. П. Чехова «Ионыч»), 11 ч.

Автор сценария и режиссер-постановщик И. Хейфиц; главный оператор Г. Маранджян; главные художники: Б. Маневич, И. Каплан; композитор Н. Симонян; звукооператор К. Лашков; режиссер В. Перов; редактор Л. Рахманов; директор картины М. Генденштейн.

В ролях: Чехов — А. Попов, Старцев — А. Папанов, Катя — Н. Терентьева, Вера Иосифовна— Л. Штыкан, Туркин —И. Горбачев.

В эпизодах: А. Баталов, А. Борисов, Г. Шпигель, Е. Шутов, О. Аросева, Л. Бычков, В. Волчик, О. Гобзева, Л. Гурова, Р. Зеленая, И. Краско, П. Крымов, В. Липсток, Г. Леонтенко, Л. Малиновская, Н. Мамаева, Ю. Медведев, Н. Мельников, А. Орлов, В. Пугачева, И. Саввина, Н. Сергеев, А. Смирнов, Л. Степанов, Р. Ткачук, О. Хроменков, Г. Юматов и другие.

●

«Снежная королева» (по мотивам сказки Андерсена), 8 ч.

Автор сценария Е. Шварц; режиссер-постановщик Г. Казанский главный оператор С. Иванов; главный художник Б. Бурмистров; режиссер Н. Русанова; композитор Н. Симонян; текст песен Е. Шварца, С. Фогельсона; звукооператор А. Волохова; мультипликаторы: Н. Федоров, М. Рудаченко, Е. Петрова; редактор И. Тарсанова; директор картины П. Борисова.

В ролях: сказочник— В. Никитенко, Герда —Лена Проклова, Кей — Слава Цюпа, бабушка — Е. Мельникова, Снежная королева— Н. Климова, советник — Н. Боярский, король — Е. Леонов, принцесса— И. Губанова, принц—Г. Корольчук, атаманша — О. Викланд, маленькая разбойница — Э. Зиганшина, домовой — А. Костричкин, Чернильница — В. Титова.

В эпизодах: А. Афанасьев, М. Васильев, Г. Лупекин, Л. Мартынов, З. Моньковский, А. Столбов, В. Фрамгольдт.

КИНОСТУДИЯ «БЕЛАРУСЬФИЛЬМ»

«Саша-Сашенька», 7 ч.

Автор сценария Л. Вакуловская; режиссер-постановщик В. Четвериков; оператор И. Ремишевский; художник В. Дементьев; композитор Е. Глебов; звукооператор Б. Шангин; режиссер Л. Чижевская; редактор К. Губаревич; директора картины: А. Жук, Л. Щеглов.

В ролях: Саша — Н. Селезнева, Костя — Л. Прыгунов, Птахин — Ю. Медведев, Ромашкина— Н. Шацкая.

В эпизодах: Л. Виноградов, И. Гаркуша, Э. Геллер, А. Гейкинс, А. Дубровина, Л. Доброва, Н. Козловская, П. Пекур, И. Лазаридзи, Т. Муженко, Е. Полосин, Д. Орлов, Р. Филиппов, В. Шрамченко.

КИЕВСКАЯ КИНОСТУДИЯ имени А. П. ДОВЖЕНКО

«Кто вернется—долюбит», 7 ч.

В фильме использованы стихи В. Булаенко, С. Гудзенко. Режиссер-постановщик Л. Осыка; оператор М. Беликов; художник М. Раковский; режиссер Л. Колесник; композитор В. Губа; звукооператор Р. Бисноватая; редактор Л. Чумакова; директор картины Н. Юрьева.

В ролях: поэт-солдат— Б. Хмельницкий, мать — А. Веременко, вдова—Л. Гурова, цыганка — Е. Димитриу, девушка Тоня — А. Лефтий, первый партизан — В. Бессараб, второй партизан — Б. Брондуков, партизанский командир — В. Волков, рыжий солдат — Ю. Дубровин, третий партизан — Г. Качин, четвертый партизан — Г. Колушкин, пятый партизан — В. Коротков, комбат — В. Прокофьев, немец — А. Сафонов, второй поэт — И. Ясулович.

●

«Всюду есть небо», 7 ч.

Авторы сценария: Ю. Яковлев, А. Сацкий; режиссер - постановщик Н. Мащенко; оператор И. Беляков; художник Э. Шейкин; композитор В. Губа; текст песни В. Романовой; звукооператор А. Лупал; редактор Г. Зельдович; директор картины А. Онищенко.

В ролях: Таня — Светлана Нагорная, мать— И. Выходцева, Лукьянов— Е. Гвоздев.

В эпизодах: В. Фущич, А. Федоринский, А. Вдовкин, В. Садовничий, В. Рукавишников.

КИНОСТУДИЯ «УЗБЕКФИЛЬМ»

«Волшебный сундук», 1 ч.

Авторы сценария: Д. Салимов, Ю. Петров; режиссер Д. Салимов; оператор И. Гавриленко; художник Ю. Петров; композитор Р. Вильданов; звукооператор З. Предтеченская; кукловоды - мультипликаторы: В. Ступаков, Ф. Томашевский; куклы и декорации выполнили: С. Страшнов, Е. Полуэктов, Н. Аюпов.

Фильм дублирован на студии «Союзмультфильм». Режиссер дубляжа Г. Калитиевский; звукооператор дубляжа С. Крейль.

«В двадцать шестого не стрелять!», 10 ч.

Авторы сценария: Э. Арбенов, Р. Батыров, Л. Николаев; режиссер-постановщик Р. Батыров; главный оператор Т. Эфтимовский; художник В. Добрин; композитор Р. Вильданов; звукооператор Е. Шацкий; режиссер З. Ройзман; редактор А. Мадорский; директор картины С. Кутиков.

В ролях: Саид Исламбек — Т. Реджиметов, Ольшер — А. Попов, Дитрих— К. Карм, Надия — С. Норбаева, Гундт — С. Касмаускас, Берг—Х. Лиепиньш, Брехт — И. Класс, президент — А. Акабиров, Рут— А. Лундвер, Анвар — Д. Хамраев.

В эпизодах: А. Атакулов, И. Кренберг, А. Алимова, В. Скулме, У. Думпис, Г. Рожков.

РИЖСКАЯ КИНОСТУДИЯ

«Эдгар и Кристина» (по мотивам произведений Р. Блаумана), 9 ч.

Авторы сценария: Я Силис, А. Станкевич; режиссер-постановщик Л. Лейманис; главный оператор М. Клейнс; главный художник Г. Ликумс; композитор М. Зариньш; звукооператор И. Яковлев; редактор Ф. Рокпелнис; директор картины А. Петерсонс.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа Г. Водяницкая; звукооператор дубляжа Н. Писарев.

Роли исполняют: В. Артмане, Улдис Пуцитис, Л. Баумане, Э. Радзиня, К. Себрис, В. Скулме, Л. Шмитс, Ю. Лэяскалнс, Э. Павулс, А. Калпакс, О. Дреге.

Роли дублируют: А. Кончакова, А. Белявский, А. Файт, Е. Шутов, Г. Фролова, З. Воркуль, В. Ковальков, А. Сафонов, А. Карапетян, С. Холина, И. Рыжов.

КИНОСТУДИЯ «ТАЛЛИНФИЛЬМ»

«Что случилось с Андресом Лапетеусом?», 10 ч.

Автор сценария П. Куусберг; режиссер-постановщик Г. Кроманов;

главный оператор М. Дороватовский; художник Л. Берник; композитор Э. Тамберг; звукооператор Р. Шенберг; директор картины В. Дунт.

Фильм дублирован на студии «Ленфильм». Режиссер дубляжа В. Скворцов; звукооператор дубляжа А. Шаргородский.

Роли исполняют и дублируют: Андрес Лапетеус — Э. Коппель (дублирует И. Ефимов), Каартна — И. Эвер (Л. Гурова), Пыдрус — Х. Мандры, (А. Шестаков), Паювийдик — К. Кийск (Л. Быков), Хаавик — Р. Арен (В. Соболев), Реэт Лапетеус — А. Лундвер (Л. Чупиро), Юрвен — А. Эскола (Е. Копелян).

КИНОСТУДИЯ «СОЮЗМУЛЬТФИЛЬМ»

«Гордый кораблик», 2 ч.

Авторы сценария: А. Митяев, В. Бордзиловский; режиссер-постановщик В. Бордзиловский; художники-постановщики: В. Тарасов, А. Трусов; оператор Е. Петрова; композитор Л. Тер-Татевосян; звукооператор Г. Мартынюк; мультипликаторы: В. Арбеков, А. Абаренов, Б. Бутаков, А. Петров, В. Зарубин, В. Угаров; редактор А. Снесарев; директор картины А. Зорина.

Текст читает В. Литвинов.

●

«Зайдите, пожалуйста», 1 ч.

Автор сценария П. Фролов; режиссер М. Ботов; художник-постановщик И. Шварцман; оператор М. Друян; композитор М. Меерович; звукооператор Б. Фильчиков; художники: Э. Назаров, В. Пекарь, И. Давыдов, М. Купрач, В. Попов, М. Першин, В. Лихачев, Д. Анпилов; редактор А. Тимофеевский; директор картины Ф. Иванов.

Роли озвучивают: В. Трошин, А. Граве, А. Папанов, Л. Потемкин, И. Куроян.

●

«Поди туда — не знаю куда...», 6 ч.

Автор сценария Н. Эрдман; режиссеры-постановщики: И. Иванов-Вано, В. Данилевич; художник-постановщик М. Соколова; оператор И. Голомб; композитор А. Александров; звукооператор Б. Фильчиков; художники-мультипликаторы: Ю. Норштейн, Г. Золотовская, В. Шилобреев, М. Зубова, И. Доукша; куклы и декорации выполнили: В. Куранов, Л. Лютинская, В. Калашникова, М. Чеснокова, Г. Геттингер, П. Лесин, В. Ладыгин, Е. Дарикович, Н. Будылова, Т. Алхазова, И. Максимова под руководством Р. Гурова; редактор Н. Абрамова; директор картины Н. Битман.

Текст читают: Д. Журавлев, Г. Вицин.

●

«Легенда о Григе», 2 ч.

Авторы сценария: Г. Сапгир, Г. Циферов; режиссер В. Курчевский; художники-постановщики: Н. Двигубский, В. Курчевский; художники: В. Василенко, О. Гвоздева; оператор В. Саруханов; звукооператор Б. Фильчиков; мультипликаторы: М. Бузинова, Ю. Клепацкий, И. Доукша; куклы и декорации выполнили: П. Гусев, О. Масаинов, В. Абакумов, В. Петров, В. Калашникова, М. Чеснокова, В. Бобров, А. Максимов под руководством Р. Гурова; редактор А. Снесарев; директор картины Н. Битман.

Обложка С. Б. Телингатера

Художественный редактор Л. И. Гориловская

Технический редактор Р. М. Гродская

Рукописи не возвращаются

Издание Союза кинематографистов СССР

Адрес редакции: Москва, А-319, ул. Усиевича, 9. Тел. АД1-02-72
А10643. Подписано к печати 25/V 1967 года. Формат бумаги 82×108 1/16
Печатных листов 9,5 (условных листов 15,48). Тираж 34 650 экз. Заказ 1772

Московская типография № 2 Главполиграфпрома
Комитета по печати при Совете Министров СССР
Москва, проспект Мира, д. 105

Цена 1 руб.

«В ГОРОДЕ С.» Актриса Н. Терентьева в роли Кати Туркиной

Индекс
70399

ЗА ГУМАНИЗМ КИНОИСКУССТВА,
ЗА МИР И ДРУЖБУ МЕЖДУ НАРОДАМИ!

V

МЕЖДУНАРОДНЫЙ
КИНОФЕСТИВАЛЬ
В МОСКВЕ

5—20 ИЮЛЯ 1967 г.

FOR HUMANISM IN CINEMA ART, FOR PEACE
AND FRIENDSHIP AMONG NATIONS!

V

INTERNATIONAL
FILM FESTIVAL
IN MOSCOW

JULY 5-20, 1967

POUR UN ART CINÉMATOGRAPHIQUE HUMANISTE,
POUR LA PAIX ET L'AMITIÉ ENTRE LES PEUPLES!

V

FESTIVAL
INTERNATIONAL
DU FILM À MOSCOU

5 à 20 JUILLET, 1967